

القاهرة فى الأدب المصرى الحديث والمعاصر

من حلم المدينة الكبيرة إلى عزلة الضواحى

المشروع القومى للترجمة

1031

تأليف وترجمة: دينا حشمت

القاهرة فى الأدب المصرى الحديث والمعاصر

من حلم المدينة الكبيرة إلى عزلة الضواحى

القاهرة هى تلك العاصمة الضخمة المخيفة غير واضحة المعالم ذات الوجوه الألف، التى يصعب الوقوف أمامها دون اتخاذ موقف منها، مدينة تدعو العابرين وسكانها - لاسيما الفنانين - إلى الاندماج أو البقاء خارج ممراتها وأسرارها الدفينة. نجد عنف ذلك الوجود فى الأدب المصرى الحديث والمعاصر، فالعديد من الروايات والقصص القصيرة والقصائد الشعرية تأثرت بإشكالية المدينة. هذا الكتاب انطلق من تساؤل حول طبيعة الوسيط بين تطور المدينة وصورتها فى الأدب، ثم انتقل إلى قراءة انعكاس تطورات مدينة القاهرة فى خمس روايات وقصة طويلة، بدءًا من "زقاق المدق" لنجيب محفوظ إلى أعمال كتاب التسعينيات(حمدي أبو جليل ومى التلمسانى وياسر عبد اللطيف)، مرورًا بأعمال يوسف إدريس وإبراهيم أصلان.

تصور أعمال محفوظ وإدريس التصادم العنيف بين عالمين لا تصالح ممكن بينهما، عالمى الريف والحضر، أو المدينة القديمة والمدينة الحديثة، من خلال بطلتين حلمتا بالمدينة حتى ذابتا فيها. أحيانًا أخرى يصبح هذا التصادم تعايشًا فى إطار تريف ضواحى المدينة، يترجم نفسه أيضًا فى شكل النصوص الجديدة، إلا أن المدينة الضخمة على حالها اليوم لم تترك حيزًا كبيرًا للحلم، أو لهذا الحلم تحديدًا، حيث إن النصوص الحديثة أصبحت تصور فضاء مشتتًا ومفتتًا حل محل مدينة الحلم - تلك التى أنتجت فى زمنها بطلات شكلن مركز نصوص مبينة بكاملها حول التعطش إلى مزيد من الحداثة - والرغبة التى قد تكون قاتلة فى الذوبان فى تلك المدينة.

فوتوغرافيا: إيهاب عبد اللطيف، تصميم الغلاف: هبة حلمى

القـــــاهرة

فى الأدب المصرى الحديث والمعاصر

من حلم المدينة الكبيرة إلى عزلة الضواحى

1

المشروع القومى للترجمة

إشراف : جابر عصفور

- العدد: ١٠٢١
- القاهرة فى الأدب المصرى الحديث والمعاصر
  من حلم المدينة الكبيرة إلى عزلة الضواحى .
- دينا حشمت
- الطبعة الأولى ٢٠٠٦

هذه ترجمة كتاب :

L'évolution des représentations de la ville du Caire dans la littérature égyptienne moderne et contemporaine

De : Dina Heshmat

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo

Tel. : 7352396 Fax : 7358084.

المشروع القومى للترجمة

القاهرة فى الأدب المصرى الحديث والمعاصر
منْ حلم المدينة الكبيرة إلى عزلة الضواحى

تأليف وترجمة : دينا حشمت



٢٠٠٦

المجلس الأعلى للثقافة

بطاقة الفهرسة

إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية

إدارة الشئون الفنية

حشمت ، دينا

مدينة القاهرة فى الأدب المصرى الحديث والمعاصر من حلم المدينة الكبيرة إلى عزلة الضواحى / تأليف وترجمة : دينا حشمت .

- ط ١ - القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٦

٣١٢ ص ؛ ٢٤ سم . - (المشروع القومى للترجمة)

الأدب المصرى - تاريخ ونقد .

أ - العنوان ٨١٠,٩

رقم الإيداع ١٩٥١٦ /٢٠٠٦

الترقيم الدولى I.S.B.N. 977 - 437 - 049 - X

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المشروع القومى للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربى وتعريفه بها ، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلس الأعلى للثقافة .

إهـــــــــداء

إلى ذكرى والدى

المحتويات

فـــــهــــرس 7

شكر وتقـــدير 9

مـــقــــدمـــــة 11

١ – زمن المواجهة بين المدينة الحديثة والمدينة القديمة 12

٢ – ظهـور "المدينة الثـالثـة".. 19

الباب الأول : شاعرية التناقضات 39

الجزء الأول : "زقـاق المدق" لنجيب محـفـوظ. المدينة الجـديدة فى

مـواجـهـة المدينة القـديمـة 41

١ – عـالم الزقـاق: جـيـتـو منغلق على نـفـسـه 44

٢ – الفضـاء خـارج الزقـاق: المدينة الحديثة والتـفكك

الاجتماعى 53

٣ – فضاءان متناقضان فى المواجهة 70

الجزء الثانى : يوسف إدريس، "النداهــة": اغتصـاب المديـنـة للريف

أو فقدان البراءة الريفية 79

١ – الشـخـصـيـات 82

٢ – فتحية والمدينة: إشكالية الرغبة والوسواس 89

٣ – اللقــــاء بين الريف والمدينـة 94

الباب الثانى : ترييف المدينة 105

الجزء الثالث : "عصافير النيل" لإبراهيم أصلان: المدينة والريف معًا 107
١ – غياب الانبهار بالعاصمة 110
٢ – تريف فضاء المدينة 116
٣ – استمرار الروابط مع البلد الأصل 119
٤ – شاعرية الفضاء المزدوجة 122
الجزء الرابع : "لصوص متقاعدون" لحمدى أبو جليل: جيتو المهاجرين من الريف 131
١ – الشخصيات 133
٢ – منشية ناصر: العشوائيات – الجيتو 146
٣ – بدو وفلاحون: العلاقة بالفضاءات الأصلية وتريف المكان 156
الباب الثالث : الانطواء على الضاحية – الملجأ 165
الجزء الخامس : "هليوبوليس" لمى التلمسانى: فضاء مثالى ومحمى 167
١ – الشخصيات 169
٢ – أهمية الفضاءات الداخلية 183
٣ – فضاء مصر الجديدة فى الرواية: واحة معزولة .. 194
الجزء السادس : "قانون الوراثة" لياسر عبد اللطيف: مدن عِدَّة داخل نفس المدينة 213
١ – "أهل البلدة القديمة" فى القاهرة 216
٢ – الجيل الثالث: ثنائية بين الضاحية والمركز 229
٣ – قصة اندماج ناجح فى فضاء المدينة 252
خاتمة 259
الهوامش 265
المراجع 281
ملحق الصور 299

شكـر وتقدير

هذا الكتاب هو ترجمة للرسالة التى تقدمتُ بها لنيل درجة الدكتوراه من جامعة السوربون الجديدة، "باريس ٣" فى فبراير ٢٠٠٤ . وقد أجريت بعض الاختصارات والتعديلات الطفيفة على النص الأصلى لتخفيف طابعه الأكاديمى، وكنت قد نشرت قبل ذلك عدة مقالات تطرح أفكارا أولية حول عدد من الأعمال الأدبية التى تم تحليلها فى إطار هذه الرسالة، ومن ضمنها مقال نُشر فى مجلة "أمكنة" الصادرة فى الإسكندرية (الكتاب الرابع)، كما نُشرت فى المجلة نفسها ترجمة لرسالة الماجستير التى تتناول رواية "مالك الحزين" للكاتب المصرى إبراهيم أصلان (الكتاب الثالث). لعب هذا النشر والتفاعل حول الأفكار المنشورة فى المقالات واهتمام علاء خالد، محرر المجلة، دوراً مهمًا فى تشجيعى على الاستمرار. كما قام آنذاك ياسر عبد اللطيف بالمراجعة اللغوية لترجمتى للبحث الأصلى المكتوب بالفرنسية، كما فعل بالنسبة إلى الكتاب الذى بين أيديكم الآن، مما أعطى للمراجعة مساحة إيجابية من الاستمرارية ، كما أكسب الأسلوب اللغوى والتحليل تطوراً ملموسًا ، خصوصًا حول روايته التى قمت بتحليلها فى إطار الرسالة.

كما أتيحت لى فرصة التفاعل مع الكُتَّاب الآخرين، من خلال مقابلتى أغلب مؤلفى الأعمال التى تم تحليلها هنا، والذين كان تجاوبهم معى وتزويدى بالمقالات والأعمال النقدية المنشورة حول أعمالهم، شديد الأهمية بالنسبة إلىّ وإلى عملى.

كما أوجه الشكر للأستاذة هيدى تولو المشرفة على الرسالة والتى شجعتنى فى أثناء مرحلة الكتابة بأشكال مختلفة ، من ضمنها أنها قرأت عدة مرات المخطوطة ودونت عليها ملاحظاتها . كما قدم لى نصائح عديدة فى مراحل مختلفة

د. ريشار جاكمون ود. أمينة رشيد التى أشكرها هنا على دعمها الدائم وصبرها. هذا العمل لم يكن ليرى النور لولا المساعدات التى قدمها لى أصدقائى وأخى، مما سهل لى الكثير من الأمور الروتينية أو التقنية، و لولا وجودهم الداعم، إلى جانب وجود أمى وأبى، اللذين لم يكفا عن حثى على الاستمرار.

وأخيراً، فإيهاب عبد اللطيف له الفضل فى إعطاء بُعد آخر لهذا العمل، من خلال تصويره للعديد من الأماكن التى تشكل روح هذه الأعمال الأدبية الستة. وشكلت قصة تصوير هذه الأماكن خيطا موازيا لقصة تمثيلها أدبيا، فقد كلفت محاولة تصوير "جيتو" منشية ناصر فى حلوان ساعتين من الحجز فى قسم "المنشآت العسكرية" المقابلة، معطية بهذا الشكل القمعى ترجمة ملموسة لما يصفه أبو جليل على أنه جيتو مدينى معزول عن بقية المدينة الكبيرة. وهكذا شكلت هذه الصور الفوتوغرافية، والحكايات التى ارتبطت بها، صدى للأعمال التى تم تحليلها هنا، وهى أيضا رحلة مرافقة لهذا البحث.

مقدمة

لا أحد يعلم خيرًا منك، يا قوبلاى الحكيم، بأنه لا يجب أبدا خلط المدينة بالكلمات التى تصفها، ومع ذلك فهناك صلة وثيقة بين المدينة والكلمات التى تصفها(١).

القاهرة هى تلك المدينة الضخمة المخيفة غير واضحة المعالم ذات الوجوه الألف التى يصعب الوقوف أمامها دون اتخاذ موقف منها، مدينة تدعو العابرين وسكانها، لاسيما الفنانين، إلى الاندماج، أو البقاء خارج ممراتها وأسرارها الدفينة. نجد عنف ذلك الوجود فى الأدب المصرى الحديث والمعاصر، فالعديد من الروايات والقصص القصيرة والقصائد الشعرية تأثرت بإشكالية المدينة. هكذا انطلقت هذه الدراسة من انعكاس تطورات مدينة القاهرة فى الأدب المصرى الحديث والمعاصر، فانطلاقا من تحليل ستة نصوص أدبية كان الهدف هنا هو إبراز الفارق فى تصور المدينة فى هذه الأعمال الأدبية، وإذا لزم الأمر، كيف أثر تطور المدينة نفسها على هذه النصوص ليس فقط من ناحية المضمون ولكن أيضا من ناحية الشكل. ولم يكن هدفنا هنا هو العمل على "المدينة" فى المطلق ولكن الاعتماد على واقع تاريخى وجغرافى له معالم واضحة فى الزمان والمكان، لهذا السبب لا تهتم هذه الدراسة إلا بمدينة القاهرة، فى حين أن مدينة الإسكندرية مثلا لها وجودها الملحوظ أيضا فى الأدب المصرى. لهذا السبب أيضا لا تهتم هذه الدراسة إلا بنصوص مصرية. كان بإمكاننا توسيع حقل البحث إلى الأدب العربى الحديث والمعاصر، ولكننا كنا سنضيع فى ملحوظات عامة لا ترتكز على فضاء بعينه. وبناءً على ذلك فقد قمنا فى هذه المقدمة بتقديم تطور فضاء مدينة القاهرة منذ أسسها الفاطميون وحتى ظهور أحزمة السكن غير الرسمى حول العاصمة مؤخرًا.

قد يبدو إعطاء هذه المساحة لمسألة مرتبطة بعلم الاجتماع فى دراسة عن الأدب شيئا غريبا، ولكننا ننطلق من فرضية أن النص ليس مستقلا عن الإطار السياسى والاجتماعى والاقتصادى، وبالتالى أيضا الإطار الحضرى الذى نشأ فيه، ولا عن الشخص الذى كتبه، وعلى أن تظل هذه الدراسة معنيّة فى الأساس بتحليل النصوص. لهذا السبب وضعت هذه النصوص فى إطارها مرتين: الأولى من خلال تقديم الإطار الحضرى فى المقدمة، والثانية من خلال تقديم موجز لسيرة الكاتب وموقعه فى الحقل الأدبى المصرى. فقد رأينا أنه يمكن لهذه الأداة السوسيولوجية التى اخترعها بورديو والتى طبّقها ريشار جاكمون(٢) على الواقع الاجتماعى والأدبى المصرى أن تكون مفيدة لإلقاء الضوء على وسيط تأثير médium d'influence ، أى لتفسير كيف يمكن لواقع اجتماعى وحضرى أن يؤثر على تصور المدينة فى نصوص أدبية وبأى الطرق. ويسمح مفهوم الحقل الأدبى بعدم وضع ربط مباشر بين تطور فضاء المدينة والأشكال السردية للعمل الأدبى، كما "يسمح مفهوم الحقل بعدم الربط المباشر بين باريس هوسمان وأشكال لوحات مانيه"(٣).

١ - زمن المواجهة بين المدينة الحديثة والمدينة القديمة

قبل تأسيس ما نسميه اليوم "المدينة القديمة"، أى القاهرة الفاطمية، أُسست عدة إنشاءات عمرانية فى الفضاء الذى يشكل اليوم فضاء القاهرة. ويعتبر المؤرخون عمومًا ظهور أول نواة للقاهرة كما هى موجودة الآن مرتبطًا بدخول الفتح العربى مصر سنة ٦٤٠ م، فأقام العرب معسكرهم على الضفة الشرقية للنيل وأسموه الفسطاط، التى أُسست فعليا سنة ٦٤٢ . وبنوا فى هذه المنطقة جامع عمرو بن العاص على اسم قائد القوات، ليس بعيدا عن المعبد اليهودى والكنائس والأديرة و"آثار بابليون". وفى سنة ٧٥٠ ظهر مركز حضرى جديد شمال الفسطاط، وكان يلعب دور المركز السياسى والإدارى الذى لم يبق منه شىء اليوم. وفى سنة ٨٦٨ ظهرت القطائع، المدينة التى بُنيت حول جامع ابن طولون والتى لم يمتد عمرها مدة طويلة. ولم تنشأ القاهرة، أى "التى تقهر"، إلا بعد

وصول الفاطميين سنة ٩٦٩، وكانت فى الأصل معسكرا ممنوعًا الدخول فيه لغير جنود الجيش القاهر أو بلاط السلطان. وفى سنة ٩٧٢ تأسس جامع الأزهر، وشيئا فشيئا بدأت القاهرة تتخذ ملامح المدينة؛ بمعنى أنها أصبحت مركزا اقتصاديا مهمًّا إلى جانب دورها السياسى، كما لعبت هذه المنطقة دورا مركزيا فى تطور القاهرة فى أثناء الفترات المملوكية والعثمانية(٤) .

إن الخديوى إسماعيل (١٨٦٣-١٨٧٩) هو الذى فكر فى تحديث مدينة القاهرة، بعد إقامته فى باريس، على غرار التغييرات التى أدخلها هوسمان على العاصمة الفرنسية، واختار المعماريون المنطقة الواقعة غرب المدينة القديمة، حيث كانت توجد بركة الفيل والخليج. وتعرض فايزة حسن التغييرات التى حدثت فى أحياء مختلفة فى القاهرة، من بينها أحياء الناصرية والحلمية ، فى مقالتها "أحياء منسية، دراسة اجتماعية لمكان له ذاكرته". وأدت بها أبحاثها عن الفروق الحالية بين الأحياء الموجودة فى هذه المناطق إلى وصف عنف التغييرات التى أُدخلت على ملامح المدينة فى زمن إسماعيل:

"(...) إن ثلاثة عوامل هى التى دمرت دون رجعة ملامحها [لتلك الأحياء] : ردم بركة الفيل وإقامة شوارع قصر العينى وبورسعيد (...). وفى زمن الخديوى إسماعيل تم تقسيم حى الناصرية إلى ثلاث مناطق: باب اللوق وقصر العينى وأخيرا الجزيرة الجديدة، وكل واحدة من تلك المناطق كانت تهدف إلى استقبال مستوى اجتماعى واضح ومنفصل عن الآخر. كانت الناصرية قد عرفت فى القرن الثامن عشر وقبل هذه المحاولة للتخطيط ازدهارا لا مثيل له. فيحكى باسكال كوست عن "تلك العوامات التى أقيمت على طول شاطئ الخليج فى وسط حدائق العنب والنخل وأشجار البرتقال والليمون والموز. كانت الإقامة هناك تستمر حتى شهر نوفمبر، استمتاعا بالمياه الباردة ورائحة الأزهار والورود"(٥) ،

وإلى الشرق: "تعبِّر الحلمية اليوم عن حنين إلى زمن الباشوات، ولكن كان الحي قد بدأ ينهار مع شق شارع محمد على [الذى افتتح سنة ١٨٧٣] . وقد تطلّب هذا الشارع الأخير تدمير المئات من المباني من جوامع مبهرة وقصور جميلة وبيوت فخمة. لم يكن الخديوى إسماعيل ليدخل فى التفاصيل الصغيرة فانقسمت المباني وتآكلت واجهتها، كل هذا من أجل الانضباط على الشارع، حسب الموضة الجديدة لدى المهندسين المكلفين بالبناء على النموذج الهوسماني بعد تصليحات على مبارك" (٦).

إن شارع محمد على يرمز إلى المجهود الإصلاحى الذى تبذله السلطة، كما يدل على ظهور حركة "تخطيط مدن" **urbanisme** حديثة. إن هذا الشارع يضاف إلى قائمة الأعمال الكبيرة للخديوى الذى كان يطمح أن يجعل من مدينته باريسًا ثانية من خلال تطبيق النموذج الهوسماني [...] . إن شارع محمد على هو أول شارع يمر به الترام (سنة ١٨٩٦) كما يتم تنظيفه يوميا - بطريقة موسوسة كما تقول جانت أبو لغد - للتعبير عن حياة الرفاهية التى يعيشها ملك مصر وبلاطه الذين كانوا يستخدمونه للذهاب إلى قصور المركز الجديد (عابدين والأزبكية). "فى النظام الجديد فى المدينة، يشكل هذا الشارع (...) شريانا مهمًا يسمح بربط القلعة (مكان إقامة نائب الملك فى مصر حتى بناء قصر عابدين بداية من الربع الأخير للقرن التاسع عشر، المركز العسكرى والإدارى) بالمركز الجديد الذى يتم تشكيله حول المثلث : أزبكية شمال-أزبكية جنوب وميدان باب اللوق مرورا بالمدينة القديمة [...] (٧) .

وهكذا حوّل إسماعيل كل المناطق الواقعة غرب المدينة القديمة إلى مدينة معمارها أشبه بمعمار العواصم الأوروبية. شوارع واسعة وفسيحة ومبنية وفق خطة دقيقة، عمودية أو موازية. ويأمر الخديوى أيضا ببناء دار للأوبرا اعتبرت من أجمل الأوبرات فى العالم. ما زال التشابه بين هذا الحي ونظائره فى العواصم الأوروبية لافتًا للنظر حتى اليوم كما نراه فى شهادة أستاذ جامعة ألماني جاء من أجل مشروع لترميم

وسط البلد:

> **قد ألهمتنى البنايات منذ زيارتى الأولى، فلا توجد بنايات من ذلك النوع فى مصر. شعرت أن أحدا كان قد قام بقص قطعة من باريس أو من برلين القديمة ووضعها فى هذا المكان من القاهرة. منذ هذا الوقت لم يختفِ حماسى لهذه الواجهات الفنية حسب الموضة الأوروبية، هذه البنايات "المودرن ستايل" وهذه الترتيبات الخاصة بالتنظيم العمرانى فى بداية القرن التاسع عشر(٨).**

واتسعت المدينة خلال الجزء الأول للقرن العشرين، خصوصًا فى اتجاه الضواحى التى كان فى الأصل عدد سكانها قليلاً جدا مثل المعادى، أو التى كانت صحراوية تماما مثل مصر الجديدة. تم بناء هذه الأحياء على النموذج نفسه الذى تم به بناء مركز القاهرة الحديث. فى هذه الفترة أصبحت منطقة حلوان على بعد نحو ٢٠ كم جنوب وسط البلد منطقة حضرية فاستقر هناك "ركن الملك فاروق" قبل أن تتحول هذه المنطقة إلى منطقة صناعية بعد عام ١٩٥٢ .

إن المعادى حى يقع على ضفة النيل الشرقية، على بعد نحو ٧ كم جنوب وسط البلد. فى الأصل كانت هناك قريتان: "معادى الخبيرى" التى يسكنها فلاحون ومعسكر للجيش على شاطىء النيل، و"معادى العرب" التى يسكنها البدو، الواقعة ناحية هضبة المقطم شرقا. وتأتى كلمة المعادى من كلمة "المعدية"، التى كانت تقوم بتمرير الناس من هذه الضفة للضفة الأخرى للنيل إلى قرية واقعة فى محافظة الجيزة. وفى بداية القرن، سنة ١٩٠٢، اشترت شركة الدلتا لاند اند انفستمنت كومبانى Delta Land and Investment Company هذه الأراضى وحولتها إلى ضاحية غنية للأجانب، وكان معظم سكانها من الإنجليز. وفى "سنة ١٩٢٠ كانت هناك مقالة فى "الإجيبتيان جازيت" تقول إن المعادى "ضاحية النيل الإنجليزية، على بعد ١٠ دقائق من باب اللوق"(٩) . وفى هذا العلم تم إنشاء معسكرات المعادى التى استقبلت فيما بعد ٢٣٠٠٠ جنديا أستراليًا. وفى سنة ١٩٢٢ أُنشئَ "الاسبورتينج كلوب"، هذا المكان الترفيهى الذى يسمى اليوم

"نادى المعادى". حتى سنة ١٩٤٠، بقيَتْ المعادى هكذا، فضاءً خاصا بالمستعمرين الإنجليز وبالمصريين المنتمين إلى الطبقات الاجتماعية الأكثر ثراء ممن كانوا يسكنون فى بيوت معمارها غربى، وكان قد تم إنشاء أول بنايات بمنطق "السكن الذى يرافقه بستان":

> "المعادى وهى (...) "كانت" ضاحية الأرستقراطية، والإنجليز، والباشوات، وآخر المليونيرات اليهود. فيلات شجية، وشوارع أوروبية. لها جمال استعمارى عريق. حوالى اثنى عشر كيلو مترا تفصلها عن القاهرة، كلها كانت مزارع ومشاتل ورد ونخيل حتى دار السلام. تنقسم المعادى فى ذلك الوقت الذى بنى أبى فيه بيته إلى قسمين. "معادى السرايات" و"معادى البلد". السرايات حيث الأشجار والفيلات والعطر الأوروبى الاستعمارى العريق... أما فى معادى البلد، فيسكن خدم هؤلاء، والسوقة "أصحاب السوق حيث لم يكن مسموحا بفتح دكاكين فى السرايات" هناك بائعو الخضار، والمقاهى البلدية، وصالونات الحلاقة المتواضعة والمكوجية وماسحو الأحذية"(١٠).

وبعد ما يقرب من عشر سنوات بدأ بيع قطع صغيرة من الأراضى الواقعة شمال هذا النادى لمصريين بنوا عليها بنايات أكثر تواضعا، وقاموا بإنشاء ما يمكن تسميته بـ"ضاحية سكنية" تسكنها الطبقة المتوسطة:

> "تبيع الشركة أراضى للبناء بتقسيط مريح، وبتقديم قرض للبناء وتسهيلات حقيقية. الأمر الذى دفع بالطبقة المتوسطة إلى غزو المعادى، وجئنا نحن لا ننتمى "للسرايات" ولا "للبلد" فى بحرى الضاحية أقامت الطبقة المتوسطة لها عالما، منفصلا ومتصلا، له قيم وتقاليد ومظاهر مختلفة عن أهل السرايات، وأبناء البلد"(١١).

وعندما غادر عدد كبير من الأجانب مصر مع تأميم قناة السويس سنة ١٩٥٦ .

وبعد تأميمات سنة ١٩٦١ و١٩٦٢، تاركين البيوت الفخمة، قامت بشرائها أسر غنية أو سفارات.

أما بالنسبة إلى مصر الجديدة فهى ضاحية واقعة شمال شرق القاهرة، بنتها "هليوبوليس كومبانى" سنة ١٩٠٦ فى منطقة صحراوية، وكان وراء هذا المشروع رجل الأعمال البلجيكى البارون إدوارد أمبان. وهى بشكل من الأشكال مدينة بُنيت من العدم؛ ففى حين أنه لم يكن يسكن فى هليوبوليس سوى ١٠٠٠ شخص سنة ١٩١٠، كانوا ٥٠٠٠٠ فى ١٩٤٧ . كانت هليوبوليس قد أصبحت "تجسد المعمار الاستعمارى"، كانت تسكنها الشرائح الاجتماعية الأكثر وفرة، منها الكثير من الأجانب ، بالإضافة إلى عدد من الأعيان المصريين، وكانت البنية التحتية ذات جودة ملحوظة سواء المترو أو الماء والمصارف والنظافة.

فضاء ذو حواجز

إن إنشاء المدينة الحديثة بدايةً من نهاية القرن التاسع عشر وتوسعها خارج أحياء وسط البلد لم يؤدِّ إلى تحديث فضاء مدينة القاهرة، بل بالعكس كانت النتيجة الواضحة لهذه العملية التجاور بين فضاءين منفصلين بعضهما عن بعض: فضاء المدينة القديمة وفضاء المدينة الحديثة، التى تم بناؤها - بالمعنى الحرفى - إلى جوار حوارى وأزقة المدينة القديمة:

> **"أكدت فترة الاستعمار الميل إلى إنشاء مدينتين متجاورتين مما يميز مشاريع إسماعيل العمرانية، وزادت الفجوة بينهما، فقبل سنة ١٨٨٢ كان الحاجز يفصل بين الجانب التقليدى والجانب "الحديث" من المدينة، ولكن بعد استعمار مصر أخذ هذا الحاجز طابعا وطنيا جعل من الصعب تحمله. أصبح من الممكن الحديث عن مدينة "محلية" أو "بلدى" وعن مدينة "أوروبية" مثلما**

كان الوضع فى المدن الاستعمارية الكبيرة فى إفريقيا الشمالية.

وكان هـذان العالمان، المختلفان اختلافا تاما عن بعضهما، يواجه بعضهما البعض من كل جانب: حاجز غير مرئى من الشمال إلى الجنوب، من باب الحديد إلى الأزبكية، حتى عابدين والسيدة زينب".

إن هذه المواجهة بين فضاءين مختلفين كل الاختلاف عن بعضهما، وعالمين حافظا على تنظيمهما الخاص، لم يختلطا إلا عند الضرورة القصوى، هذه المواجهة هى النقطة الأساسية التى بُنى عليها تمثيل المدينة فى الأدب لمدة نحو قرن، وأيضا ارتكزت عليها رؤية السكان أنفسهم لمدينتهم. ولم تؤثر التغييرات السياسية بالضرورة على هذه الرؤية، حتى بعد انقلاب ١٩٥٢ .

فترة ما بعد ١٩٥٢ : لم يكن الضباط الأحرار معماريين ثوريين

خلافا لما قد يظنه البعض، فإن استيلاء الضباط الأحرار على السلطة لم يغير "التنظيم الاجتماعى لفضاء القاهرة" ولم يحطم الحواجز القائمة بالرغم من الإجراءات التى اتخذت فى مصلحة السكن العمالى. "فإذا كان للدولة الناصرية الفضل فى إقامة مساكن عمالية ما زالت حتى اليوم تميز الفضاء الحضرى، فلم تهمل هذه الدولة البرجوازية الناشئة قط"[١٢] وبالذات الضباط الكبار فى الجيش؛ فقد حظى هؤلاء بالشقق التى تركها الأجانب بعد ١٩٥٦ و١٩٦١ وببناء حى خاص بهم وبالمهندسين والصحفيين، أى حى المهندسين. ولم تتغير الطبيعة الاجتماعية للضواحى الغنية حتى بعد تأميم الشركتين صاحبتَى الامتياز فى المعادى وهليوبوليس. ولكن كان أحد الإجراءات الأكثر رمزية فى عصر عبد الناصر هو ذلك المرتبط بتجميد القيمة الإيجارية، هذا القانون الذى يتم حاليا إعادة النظر فيه. ولكن تقول جليلة القاضى إنه إذا كان هذا القانون خدم مصالح الطبقات الشعبية فإنه خدم أيضا الطبقات المتوسطة وحتى

البرجوازية، كما تؤكد على "نتائجه العكسية": تدهور حالة العمارات بسبب عدم حماس أصحابها وتأكيد "انتقال البرجوازية التجارية إلى غرب المدينة". وترى أن "تدخل الدولة فى تلك الفترة أدى إلى إعادة إنتاج الانتقائية المدينية، أو حتى إلى تقويتها"(١٢).

أما بالنسبة إلى هليوبوليس فإن اختيارها كمركز من قِبَل النخبة الجديدة فى السلطة يمثل تغييرا نوعيا فى الفضاء الحضرى. أولا بالنسبة إلى المدينة الحديثة التى تفقد الكثير من لمعانها مع ترك قصر عابدين، ثانيا بالنسبة إلى فضاء هليوبوليس الذى يتميز بعدد من البنايات الخاصة بالجيش والخاصة بوجود القصر الرئاسى. قد يبدو هذا الاختيار متناقضا، فكيف تختار النخبة الوطنية الجديدة أن تستقر فى حى بعيد عن المناطق الشعبية ولبناياته هذا الطابع الكولونيالى الواضح؟ هذا ليس متناقضا إذا نظرنا إلى تاريخ العلاقة - حب/كراهية، استغلال/انبهار - بين النظام الناصرى و"الجماهير"، فقد كان هذا النظام يضع قوانين فى مصلحة الطبقات الشعبية فى مجالات مختلفة ثم يميز "طائفة" الضباط الأحرار، جاعلا منها نخبة لا تقل تعاليًا عن التى سبقتها سرعان ما سترتبط برجال الأعمال الجدد، وتكرّس تحالف السلطة والمال هذا لتقاسم أفضل القطع فى الكعكة، ومنها، بالطبع، كعكة المدينة. فلا نجد اليوم على كورنيش النيل سوى مطاعم وفنادق ٥ نجوم أو نوادٍ للجيش والشرطة، أو - بنسبة أقل - بعض المهن الأخرى كالصحفيين والمهندسين والمحامين. ولم يبقَ لسكان الأحياء الشعبية داخل القاهرة وسكان "المدينة الثالثة" إلا الاستغناء عن متعة الاستمتاع بالنيل، التى أصبحت شكلا من أشكال الرفاهية ليس فى متناولهم.

٢ - ظهور " المدينة الثالثة "

إن أبو زيد راجح هو الذى يستخدم مفهوم "المدينة الثالثة" ويحدد ظهورها فى بداية السبعينيات، أى مع بداية الانفتاح. وتسمح أهمية هذا التاريخ بطرحه كنقطة فاصلة بين وضعين لمدينة القاهرة، فتشكل بداية سياسة الانفتاح سنة ١٩٧٣ حدثا فى غاية الأهمية بالنسبة إلى مجال السكن فى مصر، فمنذ هذا التاريخ بدأ انسحاب الدولة

من القطاعات التى كانت تسيطر فيها على كل شىء وظهر قطاع خاص ذو أهمية متزايدة يقدم خدماته للزبائن القادرين على الدفع. وفى مواجهة الأزمة السكانية كان قطاع السكن من أوائل القطاعات التى مسها هذا الانسحاب واتخذت ظاهرة "السكن غير الرسمى" أهمية غير مسبوقة. هذه الظاهرة هى أهم ما يميز القاهرة الكبرى حاليا، وإن كان يرافقها إعادة تحديد الأدوار المختلفة للمدينة القديمة والحديثة.

المعطيات الجديدة: المدينة القديمة بين التقديس والسياحة والثقافة

إن أعمال "أنا مادوف" حول تطور وتمثيل المدينة القديمة فى القاهرة لا يمكن التغاضى عنها فى هذا المجال، وهى تزودنا بتحليل دقيق لوضع هذا الفضاء حاليا.

يشكل وجود جامعَى الأزهر والحسين فى وسط المدينة القديمة العنصر الدائم فى هوية هذا الفضاء، فغالبا ما يسمى القاهريون هذا الفضاء باسم جامع "الحسين". وكان لتنظيم الموالد حول هذا الجامع بشكل خاص دور فى إضفاء هالة من القداسة على الحى كله. وقد حللت أنا مادوف هذا الجانب من المدينة القديمة بقولها:

> **"إن المدينة القديمة هى المكان المفضل للتعبير عن الممارسات الدينية الجماعية مثل الموالد حيث يتخذ الحى إخراجا معينا حسب طقس يعتمد على ممارسة منظمة للفضاء (...). إن أهم الموالد – مولد الحسين والسيدة زينب ومولد النبى – كانت قد استقبلت نحو مليون شخص سنة ١٩٩٤ . (...) إن تقديس المدينة القديمة يشكل عنصرا مهمًا من شخصيتها ويحدد الطريقة التى ينظر بها إليها سكانها والقاهريون الآخرون حيث إن كل حى يرعاه قديس ما (...). إن فضاءات المدينة القديمة المركزية هى فى آن واحد أماكن للسياحة وأماكن لتوافد الريفيين فى أثناء الموالد وأماكن للقاء بالنسبة إلى القاهريين من كل الطبقات الاجتماعية الذين يشاركون، نادرا ولكن بشكل منتظم وطقسى،**

في سهرات شهر رمضان في الحسين (...). فترتبط المدينة القديمة هكذا بالظروف التي تذكر أو تدعو إلى ممارسة التقاليد: الموالد وشهر رمضان..."(١٤).

تحتل المدينة القديمة إذن موقعا مركزيا في مجال السياحة الدينية والتقليدية، مما يعطيها نمط حياة خاصًا ومستقلاً عن أهم دورات الساعة في المدينة (ساعات الذروة وأيام العطلة)، ومما يعطيها في نهاية الأمر "طريقة خاصة في معايشة "المدينية" citadinité " : " إن الفضاءات ونمط الحياة والتصرفات والممارسات والخطابات، تشارك في تكوين طريقة خاصة في "المدينية" يتم إعادة تدويرها باستمرار"(١٥) . وتشارك نشاطات المدينة القديمة الأخرى في العملية نفسها.

تزداد أهمية المدينة القديمة كمركز في فضاء القاهرة نتيجة لنشاطاتها التجارية ولطبيعتها السياحية، ويتم التأكيد على هذا الدور أكثر فأكثر:

"إن المدينة القديمة هي أول فضاء تجاري في المدينة، نجد فيها بقالات صغيرة لتلبية احتياجات السوق الداخلية الضخمة ولكن أهم شيء هو أن التجارة المتخصصة تجذب إليها الجموع الآتية من القاهرة الكبرى. (...) تنفرد المدينة القديمة بوجود هذا العدد من الحرفيين الذين يبيعون للسياح ولآخرين ويوزعون منتجاتهم في القطر كله. إنها متخصصة أيضا في تجارة المجوهرات والنسيج والبهارات والنحاس وأيضا في منتجات "نادرة" أخرى يصعب الحصول عليها في أي مكان آخر"(١٦).

إن التجارة والسياحة مرتبطتان ارتباطا وثيقا إذن. يذهب السياح إلى متاجر خان الخليلي لشراء منتجات الحرفيين، ولكن ليس من أجل هذا فقط، فتشكل المدينة القديمة، وهي المركز التاريخي للقاهرة، نقطة جذب في حد ذاتها، ليس فقط بسبب آثارها من العصر الإسلامي، ولكن أيضا بسبب الحفاظ على معمارها كمدينة قديمة، بسبب حواريها وبيوتها القديمة ذات المشربيات التي ما زالت موجودة حتى اليوم. يريد

السياح بالطبع أن يزوروا جامع الأزهر ولكنهم يأتون أيضا لكى يدخنوا الشيشة فى مقهى الفيشاوى، هذا المقهى الذى كان يرتاده نجيب محفوظ قبل أن تصبح أسعاره السياحية دليلا على أنه لم يعد مقهى شعبيا بل أصبح مكانا لحج السياح. ومقهى نجيب محفوظ، على بعد خطوات من الفيشاوى، يشكل فضاءً مغلقا ومكيفا فى وسط حارتين نواتّى قباب. إن التأكيد على العلاقة بين نجيب محفوظ والحى الذى نشأ فيه وكتب عنه سواء من قِبَل صاحب هذا المقهى أو سكان الحى أنفسهم أو وزارة الثقافة يستحق فى حد ذاته دراسة كاملة. إن نتيجة جائزة نوبل أدخلت حيه فى هالة هذا النجاح، ودائما ما يُذكر هذا الكاتب مع الفضاء الذى يشكل خلفية عدد كبير من أعماله الأدبية. من ناحية أخرى، فإن وزارة الثقافة أضافت نشاطا آخر لكل المزارات السياحية الجاذبة التى تقدمها المدينة القديمة من خلال تنظيم سهرات ثقافية فى عدة بيوت قديمة تم ترميمها مؤخرا، مثل بيت الهراوى وراء جامع الأزهر الذى تقام فيه سهرات موسيقية ومسرحيات وأمسيات شعرية. واستقبل هذا البيت مؤخرا مدرسة العود التى أنشأها عازف العود العراقى المقيم فى القاهرة نصير شمة. من الجانب الآخر للشارع، وراء جامع الحسين وفى وسط حارة الدرب الأصفر التى تم ترميمها مؤخرا، نجد بيت السحيمى الذى يستقبل النوع نفسه من الأنشطة. بهذه الطريقة حولت وزارة الثقافة المدينة القديمة إلى مركز ثقافى، لا يقل مصداقية فى تقديمه النشاطات الثقافية الجديدة عن فضاءات أهم مثل أوبرا القاهرة الجديدة التى افتُتحت سنة ١٩٨٨. ويمكن مقارنة النشاطات التى يتم تنظيمها فيها من ناحية الجودة بأمسيات القاعة الصغيرة أو المسرح المكشوف فى الأوبرا.

"كلما مر الوقت فقدت المدينة القديمة عراقتها فى الواقع، وكلما زاد حيز التماثل بينها وبين الماضى زاد الميل إلى اختصارها لهذا الماضى. حسب بعض وجهات النظر لم يبق من هذه المدينة إلا شارع واحد فى قلب "المستطيل الفاطمى" الأسطورى. إنه "الفضاء النموذجى" المهدد بالانقراض"(١٧).

وتؤكد تطورات المدينة القديمة الداخلية دورها التجارى والسياحى والثقافى، فتدل الأرقام، على عكس ما كان يمكننا أن نتخيله نظرا إلى أزمة السكن، أن الكثافة السكانية فى هذا الحى تميل إلى الانخفاض. إن المركز يفقد كثافته (أحياء الموسكى وبولاق تفقد ٤٪ من سكانها سنويا) كما أصبح سكانه أكبر سنا، ففى حين كان عدد سكان المدينة القديمة يصل إلى ٦٧٦٠٥٠ نسمة سنة ١٩٦٦ انخفض إلى ٦١٩٢٢٨ نسمة سنة ١٩٧٦ و٤٧٥٧٤٤ نسمة سنة ١٩٨٦ . لم يعد يشكل هذا الفضاء إذن نقطة جذب لأصحاب الدخل المحدود الباحثين عن سكن، فدوره كمنطقة سكنية يقل أهمية كل حين. إنه إذن فضاء يلعب فى آن واحد أدوار السكن والترفيه والتجارة. وأدّت هذه التغيرات الداخلية وتطور دور المدينة القديمة إلى تغيير فى علاقتها "بالمدينة الحديثة" – التى بناها الخديوى إسماعيل. وكانت جليلة القاضى تكتب ابتداء من ١٩٨٥:

"إن ظهور المدينة ذات الشكل الفرنسى والإنجليزى التى بناها إسماعيل فى الجزء الثانى من القرن التاسع عشر بموازاة المدينة القديمة شكل حاجزا فى الفضاء ولكن فى أثناء قرن من الزمن تلاشت الحدود بين هذين النسيجين الحضريين، ليس من خلال توسيع المدينة الحديثة كما كان مأمولا فى هذا الزمن، ولكن من خلال تداخل المميزات الخاصة لكلتا المجموعتين على نطاق صغير جدا. (...) لا تلغى ظاهرة التوحيد الظاهرى هذا لبعض فضاءات المدينة الفروق الاجتماعية، ولكنها ترفض الفكرة المبسطة التى لا زالت متداولة بأن هناك مدينتين فى مواجهة بعضهما"(١٨).

وتؤكد تحليلات أنا مدوف هذا وتسمح باستنتاج أنه لم تعد هناك مدينتان فى مواجهة بعضهما. "إذا كان المركز القديم يمثل كمجاز إجتماعى "قاع المدينة" حتى الستينيات فلم يعد هذا صحيحًا اليوم"(١٩)، ذلك لأن تعدد الأدوار المركزية للمدينة القديمة أدى إلى "تشكيل مركز ضخم من المدينة القديمة ووسط البلد"(٢٠). إن تطورات وسط البلد نفسها ذهبت فى نفس الاتجاه وشاركت أيضًا فى تخفيف التناقض بين الفضاءين.

معطيات جديدة: مقرطة وسط البلد والضواحى الجديدة للأغنياء

إن مدينة إسماعيل فقدت تدريجيا الأدوار التى كانت تضعها فى مركز الحياة السياسية والثقافية فى القاهرة فى الوقت نفسه الذى كانت تكتسب فيه أدوارًا أخرى تقاربها من الشرائح الشعبية والبرجوازية المتوسطة.

"كان الحى الذى أنشأه الخديوى إسماعيل حيا نخبويا يحمل فى طياته إشارات للهوية الغربية، بسبب معماره وأدواره. إن المدلول الرمزى لهذا الحى هو الذى جعل منه هدفا للمتظاهرين فى أثناء انتفاضة وحريق المدينة يوم ٢٦ يناير ١٩٥٢ . بعد ثورة ٢٣ يوليو وتأميم المحلات المشهورة فقدت وسط البلد أدوارها "النبيلة" كمكان للترفيه وللظهور الاجتماعى بالنسبة إلى النخب المصرية والأجنبية، وفقدت أيضا أحد أهم أدوارها فيما يخص القيادة التى تم نقلها خارج القاهرة؛ فترك عبد الناصر قصر عابدين واختار أن يؤسس مركز الرئاسة فى مصر الجديدة التى اختارها مبارك أيضا، فى حين أن السادات كان اختار الجيزة [القاضى، جليلة، ١٩٩٦، "القاهرة باحثة عن مركز لها"، وثائق الجغرافيا لمدرسة سان جوزيف] . هكذا تمت "مقرطة" وسط البلد، التى أصبحت تجذب عددا متزايدا من الموظفين [عن ازدهار القطاع الثالث، انظر المصدر نفسه] وأصبحت مكانا شعبيا للترفيه، من النزهة إلى السينما مرورا بالتفرج على الواجهات"(٢١).

وبالإضافة إلى كونها "مكانًا شعبيًا للترفيه" أصبحت وسط البلد مكانا للقاء المثقفين والفنانين فى المقاهى والبارات والمطاعم حسب دخل كل واحد وشعبية هذا أو ذاك من أماكن التسامر: مقهى "زهرة البستان"، ومقهى ريش قبل إغلاقه ومنذ إعادة فتحه، ومطعم الجريون، ومنذ زمن قريب النادى اليونانى. هكذا انفتحت وسط البلد لأناس

من مختلف الأحياء الشعبية يتقابلون فى مجموعات "شلل" على أساس ميولهم الفكرية. وخلقت علاقتهم بوسط البلد نوعا من إحساس الانتماء، فضلا عن انتمائهم إلى فضائهم الأصلى. هذا الإحساس بالانتماء إلى عدة أماكن واضح جدا فى رواية "مالك الحزين" لإبراهيم أصلان[٢٢]، وكذلك فى روايات أحدث، ومنها "قانون الوراثة" لياسر عبد اللطيف. إن ظاهرة الالتقاء فى وسط البلد حللها ريشار جاكمون أيضًا، ويعطى عنها تحليلا شخصيا إلى حد ما فى مقالة بعنوان "القاهرة كما لم أقرأها فى الروايات":

> **"قاهرتى (...) لا تتجاوز حجم القرية. نتمشى فى نفس الشوارع: طلعت حرب وقصر النيل وهدى شعراوى وشمبوليون وصبرى أبو علم... ونقابل فيها العديد من المعارف، كما يحدث فى القرى لأننا نقوم بنفس المسارات، من المقهى إلى البار ومن المكتبة إلى جاليرى الفن"[٢٣].**

وعرف حى المعادى أيضا تطورات مهمة فى السبعينيات؛ فبعد ١٩٧٣ "وتطبيق سياسة الانفتاح التى تشجع المستثمرين الأجانب"[٢٤] أصبح هذا الحى من جديد فضاءً مفضلا للجاليات الأجنبية (خصوصًا الأمريكية والفرنسية بسبب إنشاء المدارس الأمريكية والفرنسية). وتحولت القرى الأصلية إلى أحياء شعبية فى داخل المعادى ومشكلة جيوب أقلية فى هذا الحى الغنى للبرجوازية. فى الوقت نفسه ظهرت مناطق سكنية للشرائح الوسطى فى شمال حدائق المعادى وشرق المعادى القديمة فى أحياء دجلة ولا سيما المعادى الجديدة حتى أبعد من ذلك. وتطورت أيضا البنى التحتية فتم بناء عدة سينمات ومراكز تجارية وعدة مدارس خاصة للغات الأجنبية. وتشارك هذه البنى فى جعل فضاء المعادى فضاءً ازدادت مساحة استقلاليته فى مواجهة بقية المدينة وأصبح هذا الفضاء مقسما بين المعادى الجديدة والمعادى القديمة، حتى وإن زادت ميول التحرك التى يشجعها وجود مترو الأنفاق.

ومثل المعادى تطور حى مصر الجديدة كثيرا، فأنشئت حول ما يسمى الآن مصر الجديدة القديمة ، أى حى الكربة ، العديد من المناطق السكنية، منها التى يسكن فيها الطبقات الفقيرة والشعبية مثل أحياء الماظة والكيلو ٤ والكيلو ٥ غير الرسمية، وأخرى للطبقة المتوسطة مثل النزهة الجديدة ومساكن شيراتون، التى وفر سكانها بعض الأموال فى أثناء إقامتهم فى بلدان الخليج، سواء فى المملكة العربية السعودية أو فى بلدان الخليج الأخرى، متأثرين كثيرا بالطقوس الوهابية، يطبع هؤلاء هذه الفضاءات بثقافة الطبقة المتوسطة المحافظة. تختلف هذه الأحياء الحديثة إذن عن المناطق الأقدم فى مصر الجديدة من أكثر من منطلق، حتى إذا كان هذا الفضاء تأثر كليا بسياسة الانفتاح.

"إن بناء العديد من المراكز التجارية وسلاسل المطاعم الأمريكية مثل ماك دونالدس أو بيتسا هوت أفقد مصر الجديدة هويتها. حتى إذا كان عدد من القصور القديمة والبقالات فى أحياء الكربة والجامع ما زالت موجودة حتى اليوم وما زال يديرها الأرمن أو اليونانيون"(٢٥).

ولكن تلك الأحياء البرجوازية التقليدية كهليوبوليس والمعادى، كذا الزمالك وجاردن سيتى، لم تعد تلبى احتياجات الطبقة البرجوازية الجديدة فى مصر، لذا ظهرت منذ عدة سنوات فضاءات جديدة وفخمة بحمامات سباحة وملاعب للجولف لديها أسماء واضحة الدلالة: "دريم لاند" و"بيفرلى هيلز"، التى يبدو وكأنها مبنية على نموذج الضواحى الغنية فى الولايات المتحدة. وتلبى هذه المشاريع - التى لا تناسق لها من الناحية العمرانية - جشع رجال الأعمال فى القطاع الصناعى حيث إن الحكومة باعت لهم هذه الأراضى بأسعار منخفضة، معطية لهم الفرصة لتحقيق أرباح فلكية. وحتى إذا كانت حتى الآن خالية فى أغلبها من السكان، فقد تُحرِّك هذه القلاع فى المستقبل الحدود بين المناطق السكنية الشعبية والمتوسطة والمناطق السكنية الخاصة بالأغنياء. إن مشاكل الحياة اليومية فى داخل القاهرة من تلوث وزحام شديد تفاقمت لدرجة أن الحل المقترح هو أن يتجنب القادرون على الدفع هذه الضغوط. وتذكرنا هذه التطورات

بوضع العديد من المدن الكبيرة مثل ريو دى جانيرو، ومكسيكو حيث تسكن الشرائح الغنية منذ عدة سنوات فى أحياء خارج المدينة، محاصرة بالأسوار وبها بوابة أمامية لا يمكن المرور خلالها إلا بالنسبة إلى السكان الذين يمتلكون بطاقات للدخول. إذا كان لهذا المشروع أن يتحقق فسيشكِّل تغييرا غير مسبوق فى دينامية التجاور والمواجهة بين الفضاءات الفقيرة والغنية فى القاهرة، التى لم تكن قط، بالرغم من كل الحواجز، مغلقة تماماً.

المدينة الثالثة: مدينة الأطراف والمقابر

ويبقى أهم ما يميز هذه الفترة على المستوى العمرانى هو ظهور مناطق كاملة تُسمَّى مناطق "السكن غير الرسمى" لأنها بُنيت دون تصريح مسبق من السلطات. وسوف نستخدم هذا التعبير وتعبير "المدينة الثالثة" على التوالى. إن استخدام هذا المفهوم يسمح بتفسير جيد لتطورات مدينة القاهرة؛ فاخترنا أن نضع أنفسنا فى إطار هذا التحليل.

> **"فبعدما كانت القاهرة تنقسم فى حقيقة الأمر إلى قاهرتين: القاهرة الشرقية التراثية القديمة التى بُنيت على مدى ثلاثة عشر قرنًا، والتى تقع شرق شارع الخليج المصرى القديم، والقاهرة الغربية تمتد إلى الغرب من هذا الشارع وحتى نهر النيل وجاردن سيتى وجزيرة الزمالك التى بدأ تشييدها فى عصر إسماعيل على غرار الحواضر الغربية الكبرى، وامتدت فيما بعد إلى أحياء أخرى مثل المعادى ومصر الجديدة اللتين بُنيتا على نفس الطراز، واستغرق تشييدها حوالى القرن ونصف القرن. وبعد أن كانت كل من القاهرتين تمثل وحدة عمرانية وثقافية متجانسة، مختلفة عن الأخرى برغم تجاورهما وتلامسهما، ومتعايشة معها بشكل سلمى، بعد هذا كله ظهرت ما يدعوها أبو زيد راجح بالمدينة**

الثالثة، والتى بنيت وتضخمت بشكل سرطانى فى أقل من نصف قرن. (...) فهى المدينة العشوائية التى ظهرت حينما كفَّت الدولة يدها عن إنشاء الإسكان الشعبى للفقراء ومحدودى الدخل، وتركت السوق لينحو بالمشاريع الإسكانية الجديدة تجاه الطبقة الوسطى والشرائح الأعلى منها من الإسكان فوق المتوسط. (...) وإزاء تجاهل الدولة ومشيدى المشاريع العقارية كليهما لمحدودى الدخل كلية، أخذت هذه الشريحة الأمر بيدها، وأقامت خارج النطاق الرسمى أحياء كاملة للإسكان العشوائى، كما استشرت فى نفس الفترة ظاهرة الإسكان الهامشى وإسكان المقابر"(٢٦).

وساهمت ظواهر أخرى مرتبطة بسياسة الانفتاح فى خلق مناطق كاملة للسكن غير الرسمى، مثل موجات الهجرة المتتالية إلى بلدان الخليج التى سمحت لهؤلاء المهاجرين بالعودة إلى البلاد، بعد سنين طويلة فى المنفى، مالكين مبلغا صغيرا من المال يكفى لبداية "مشروع". وفى أغلب الأحيان كانت هذه المدخرات تُستثمر فى بناء سكن - غير قانونى - يسمى "غير رسمى". ولهذا السبب يمكننا أن نحدد بداية ظهور هذه "المدينة الثالثة" "كمظهر لديناميكية المدينة" فى السبعينيات، حتى إذا كانت بوادر هذه الظاهرة موجودة فى الخمسينيات وحتى إذا كانت بعض الأحياء غير الرسمية قد ظهرت قبل السبعينيات.

يقدِّر أبو زيد راجح فى مقالة كتبها سنة ١٩٩٦ سكان "جميع الأحياء غير الرسمية فى القاهرة الكبرى بستة ملايين نسمة منهم ٢,٥ ملايين فى محافظة الجيزة وحدها، يمثلون فى الغرب أحياء إمبابة والمنيرة وناهيا وبولاق الدكرور والهرم والقصبجى، وفى الشرق أحياء دار السلام وإسطبل عنتر والدويقة ومنشية الصدر. إن هذه الأحياء "تحاصر" حسب تعبير راجح مدينة القاهرة "مثلما تلتف الأسورة حول اليد" (٢٧). كانت عملية بناء هذه الأحياء مرتكزة على فكرة "الاستيلاء"، أى أن السكان يستولون على قطعة أرض ويبدءون ببناء بيوتهم عليها.

"عكس السكن غير الرسمى الذى يحاصر المدينة من كل ناحية، فإن السكن الهامشى مرتكز فى داخل المدينة، فى قلب أحيائها القديمة"[٢٨]، يمكن أن يكون غرفة على السطوح أو غرفة تحت الدَّرَج. نجد هذا النوع من السكن غالبا فى المدينة القديمة أو فى الأحياء الشعبية فى وسط البلد مثل السيدة زينب، ولكن أيضا فى الأحياء الغنية حيث يسكن البوابون عموماً غرفة تحت الدَّرَج. إن النوع الثالث للسكن غير الرسمى هو السكن فى المقابر. ويقدر أبو زيد راجح عدد سكان المقابر بنحو ٣٠٠٠٠٠ نسمة.

وتتشابه مميزات السكن غير الرسمى فيما يخص ضعف البنية التحتية وعدم الاستقرار، سواء فى قلب المدينة أو فى أطرافها.

إن المشكلة الأساسية لهذه الأحياء تكمن فى كونها تأسست دون تصريح من الدولة، فأصبح ربطها بشبكات الخدمات التى تقدمها الحكومة مستحيلاً فى أغلب الأحيان. والنتيجة أنهم غالبا ما يعيشون دون مجارٍ ولا ماء ولا كهرباء.

> **"تمكّنّا، بفضل آخر تقييم سكانى فى ١٩٩٦، أن نقدر أن نحو ثلث السكان الذين يعيشون فى الأحياء غير الرسمية لديهم شقة لها توصيلة بالنظام العام لتوزيع الماء. ولكن هناك فروقًا كبيرة داخل المدينة الواحدة ترتبط ارتباطا مباشرا بدرجة أقدمية الأحياء. فشقق السكان الذين يعيشون فى المناطق التى أنشئت حديثا على أراضى الدولة والتوسعات غير الرسمية للقرى ليست مرتبطة بالشبكة العامة لتوصيل الماء. مصدر الماء غالبا ما يكون خارج العمارة، ويمكن أيضا شراء الماء من الباعة الجوالين بأسعار عالية جدا خصوصًا نظرا إلى فقر هؤلاء الذين هم من أفقر سكان العاصمة. (...) وحسب التحقيقات التى أُجريت فإن الميل يزداد سوءا فيما يخص نظام تصريف الماء العادم، فداخل القاهرة يتم رى أقرب الحقول للمناطق الحضرية من خلال ترع تأتى من داخل المدينة الكبرى، وهى نفس الترع التى تحمل كل**

مياه الصرف الصحى والصناعى غير المعالَجة. إن المنتجات الزراعية التى تُحصد فى هذه الحقول تحتوى بالتالى على كميات من المعادن الثقيلة من المفترض أن تجعلها غير صالحة للاستهلاك. وعندما ننظر إلى المعطيات المتوفرة فى الخرائط الخاصة بالأنشطة والخدمات (مدارس، مستشفيات...) نجد أن هناك نقصا لهذا النوع من الخدمات فى كل الأحياء غير الرسمية وخصوصًا تلك التى بُنيت حديثا"(٢٩).

من ناحية أخرى فإن القاهرة تُعَدُّ من أكثر المدن كثافة فى العالم، وفى وسط هذه المدينة تُعتبر كثافة الأحياء غير الرسمية نحو ضعف كثافة المعدلات القائمة فى بقية المدينة: ٦٤٠ نسمة لكل هكتار سنة ١٩٩٨ فى مواجهة ٣٨٥ نسمة لكل هكتار "فى المدينة بشكل عام"(٣٠).

"إن الضواحى القديمة "الرسمية" فى شمال المدينة والأحياء غير الرسمية القديمة على الضفة الغربية للنيل هى التى لا تزال تتميز بأعلى معدلات الكثافة، وقد تصل معدلات البعض منها إلى كثافة ١٥٠٠ شخص فى الهكتار. وتجعل هذه الأحياء غير الرسمية من القاهرة إحدى المدن التى تتميز بأعلى درجات الكثافة فى العالم بعد المدن الهندية مثل بومباى. وإذا أخذنا فى الاعتبار معدل زيادة الكثافات بين ١٩٩١ و١٩٩٨ نلاحظ أن الضغط موجود الآن على أطراف المدينة، خصوصًا فى الغرب وفى الشمال الشرقى، فأصبح الضغط الذى كان حتى ذلك الحين مركزيا يرتكز على الأطراف "غير الرسمية"(٣١).

وفى مقالته التى كتبها سنة ١٩٩٦ والتى أشرنا إليها سابقا يعطى أبو زيد راجح أرقاما مقلقة: ٦٠٠٠٠ نسمة على مساحة ٢ كم² فى المنيرة الجديدة فى شمال الجيزة، و٩٠٠٠٠ نسمة فى ٣ كم² فى غرب الجيزة. إن هذه الأحياء، وإن بدا ذلك غير قابل

للتصديق، مازالت تعيش عملية تكثيف: "بشكل عام، إن عملية تضخم القاهرة الكبرى تتميز بالتكثيف أكثر مما تتميز بالتوسيع"[٣٢]. إلا أن الأحياء غير الرسمية تعرف أيضاً عملية توسع فيما يخص مساحتها، وهذه العملية تشكل ظاهرة حقيقية آخذة فى التفاقم.

"إن هـذه الأخيرة [الأحياء غير الرسمية] رأت مساحتها تزيد من ١٠٤ كم٢ فى ١٩٩١ إلى ١٣٠ كم٢ فى ١٩٩٨ أى معدل تزايد سنوى يقدر ب٣,٢ ٪ . أما بالنسبة إلى عدد السكان فكان يصل إلى ٤,٣ مليون شخص فى ١٩٩١ و٨,٦ ملايين فى ١٩٩٨ أى بمعدل زيادة سنوية من ٤,٣ ٪. إذا استمر الوضع على ما هو عليه فسيتضاعف عدد سكان هذه الأحياء ومساحتها فى العشرين سنة القادمة!"[٣٣].

وفى أغلب الأحيان يحدث هذا التوسع على أراض زراعية، على أجزاء من ال٤ ٪ الخصبة من أرض مصر.

"ونلاحظ أقوى تضخم مدينى فى الغرب (محافظة الجيزة) وفى شمال المدينة (محافظة القليوبية). نراه فى تحويل أراضٍ زراعية إلى قطاعات مبنية. يقع هذا التضخم بالأساس على أطراف المدينة الغربية وخصوصاً فى القرى التى تم ضمها فى نسيج المدينة"[٣٤].

إن البناء فى المناطق غير الرسمية هو فعل غير قانونى، مما يتسبب فى مشكلات بين سكان هذه الأحياء من ناحية والحكومة أو المحافظة التى يسكنون فيها من ناحية أخرى. وأُرسلَت فى بعض الحالات "البلدوزرات" لتدمير عمارات صغيرة مبنية منذ عدة سنوات، واضعة حدا لخلافات غير منتهية غالبًا ما بدأها مقاولون كبار طامعون فى الأراضى لإقامة عمارات عالية لتسكين الشرائح المتوسطة والعالية والتى كثيرا ما تظل خالية. فى بعض الأحيان يجتمع سكان حى من الأحياء غير الرسمية ليدخلوا معًا المعركة من أجل إضفاء صفة شرعية على مساكنهم ويقدمون شكاوى فى المحاكم. وفى بعض الأحيان تعطى لها الدولة هذه الصفة الشرعية. ولكن فى حالة عدم حدوث ذلك لا يمكن أبدا الاطمئنان إلى عدم ظهور "البلدوزرات" فى الفجر لتدمير الحى كله دون

أى رحمة. ويضفى هذا التهديد المستمر – وإن كان غير مباشر – على حياة سكان "المدينة الثالثة" طبيعة دائمة من عدم الاستقرار، فغياب الاعتراف الشرعى يعرقل عملية استقرار الإسكان. وفضلا عن عدم الاستقرار النفسى هذا، تؤدى الحياة اليومية فى حى غير رسمى إلى نتائج أخرى.

فتنظيم فضاء ما له نتائجه على مشاعر الإنسان والطريقة التى يتصرف بها: هذه هى الفرضية التى ينطلق منها "علم نفس المكان" الذى يعطى له أبو زيد راجح أهمية كبيرة فى دراسته عن القاهرة:

> **"إن الانغلاق لمدة ساعات فى مكان ضيق ينتج الملل والضغط العصبى، وبالعكس فإن سعة المكان وتناسقه وتنوع المساحات والانفتاحات التى تسمح بالتنقل من فضاء إلى آخر تنتج الراحة وتُرضِى حاجة أساسية لدى الإنسان، وهى الحركة. فالبيئة لها إذن مفعولها المباشر على مشاعر الإنسان، فالتهوية والإضاءة هما فى الحقيقة أهم عنصرين فى الحياة"(٣٥).**

فمن وجهة نظر أبو زيد راجح تشكل هذه الضواحى إذن خطرا مفترضا بسبب تنظيم الفضاء هذا، كما تشكل مرتعا للإرهابيين والمجرمين الصغار. "يختنق الإنسان ويشعر بالقمع، فيصعب عليه التنفس، بالمعنى الاجتماعى للكلمة"(٣٦) . ولكن ظاهرة "الاختناق الاجتماعى" لا تنعكس فقط فى أفعال المجرمين الكبار والصغار، ولكن أيضا فى ضيق الأفق على كل المستويات.

مدينة مفتوحة ومتجزئة(٣٧)

أين توجد الحدود الجديدة بعد اختفاء خط الفصل القديم بين المدينة القديمة والمدينة الحديثة وظهور ديناميات جديدة فى مدينة القاهرة؟ قبل أن نطرح هذا السؤال نريد أن نطرح عدة عناصر للنظر فى ظاهرة جديدة نسبيا هى ظاهرة الحركية mobilité.

توسع ظاهرة الحركية وأهمية مترو الأنفاق

يحتوى فضاء القاهرة الكبرى عـلى خطَّى مترو: الأول يربط الضاحية الجنوبية فى حلوان بالضاحية الشمالية فى المرج مرورا بوسط البلد، والثانى يربط الضاحية الغربية فى الجيزة بالضاحية الغربية الشمالية فى شبرا، ويمر أيضا بوسط المدينة. ويوجد مشروع لبناء خط ثالث من إمبابة (الضاحية الغربية الجنوبية) إلى المطار مرورا بمصر الجديدة. تلك الخطوط، التى بُنيت سنة ١٩٨٧ بالنسبة إلى الخط الأول وسنة ١٩٩٩ بالنسبة إلى الخط الثانى، يستخدمها سكان القاهرة بكثافة، وبدأ استخدام وسيلة التنقل هذه يشكل موضوعا للعديد من الدراسات. فيختلف المترو عن وسائل المواصلات الأخرى التى يقدمها القطاع العام فى القاهرة، بسبب سرعته ومواعيده الدقيقة وفاعليته. فنجد أنه لا يمكن تجاهل ميزات المترو خصوصاً عندما يقارَن بالأتوبيسات التى لا مواعيد ثابتة لها فينتظرها الراكب لمدة نصف ساعة أو أكثر، والتى غالباً ما تكون مزدحمة جداً، أو حتى بالميكروباصات التى جاءت لسد فجوات القطاع العام فى هذا المجال والمنتظمة فى مواعيدها ولكنها ليست موجودة فى كل مكان. هذه الميزات لها ثمن؛ فتذكرة المترو تصل الآن إلى ٧٥ قرشاً، وهذا أغلى من تذكرة الأتوبيس (عموماً ٢٥ قرشاً). فيستبعد هذا الثمن شرائح المجتمع الأكثر فقرا، فالذين يستخدمون المترو بشكل يومى ينتمون إذن إلى الأوساط الشعبية والشرائح المتوسطة التى بدأ يظهر فيها ثقافة المترو الخاصة بالمدينة الكبيرة، بزحامها وأوقات ذروتها وتقاليدها التى لم تُكتسب بعد (انتظار خروج راكبى العربة قبل الدخول فيها)، وبناسها الذين يقرءون أو الذين يعظون[٣٨].

وسط البلد لم تعد كما كانت (٢)

إننا عرضنا فيما سبق تطورات وسط البلد، ولكننا نريد هنا أن نحلل بشكل أكثر تفصيلا التغير الراديكالى فى علاقة سكان القاهرة الكبرى بوسط البلد فى عشرات السنين الماضية. فأصبحت المدينة التى كانت حديثة فيما سبق مكانا للنزهة بالنسبة

إلى سكان الضواحى الشعبية فيما عدا - مرة أخرى - أكثر الشرائح فقرا الذين يأتون إليها للفرجة على الفترينات أو للذهاب إلى السينما. ويحوّل مجموعات من الشباب أرصفة وشوارع وسط البلد إلى فضاء مزدحم بالحيوية فى أثناء العيد الصغير والكبير، فى حين أن قاعات السينما كاملة العدد وتفتح حفلات إضافية تبدأ فى الفجر (فى حين أن المواعيد العادية هى الواحدة ظهرا والثالثة والسادسة والتاسعة والثانية عشرة مساء). إن هذا الدور الجديد نسبيا، على الأقل على هذا النطاق، مرتبط جزئيا ببناء شبكة المترو التى أخرجت أحياء الضواحى من عزلتها، وغيرت العلاقة بين الضواحى والمركز من خلال تسهيل الحركة، وبالتالى الحركية، مما أدى إلى تغيير مفاهيم البعد والقرب(٣٩)، وهكذا نشاهد عملية إنتاج لمركزية حضرية جاءت متأخرة نحو قرن بعد العواصم الأوروبية.

"أما صموئيل بوردريل، فإنه يضع فى قلب اهتماماته مسألة المكان فى عملية التغيير الاجتماعى. إنه فعل ذلك أولا فى إطار دراسة عن إنتاج المركزيات الحضرية من خلال مثل مدينة باريس فى القرن التاسع عشر. تولد مراكز المدن نتيجة لعملية تاريخية ثم تنتج بدورها فضاءً اجتماعيا خاصا. وفى حالة باريس يتشكل فضاء اجتماعى جديد معتمد على الحركية ما بين ١٨٣٠ و١٨٥٠ . وفى نفس اللحظة يتطور فن الفترينات والمحلات الكبيرة والأثمان الثابتة باللاصقات التى تؤكد تسريع الإيقاع وتطور الحركيات. وفى هذه الفترة ظهر المتسكع le flâneur، ويمكن ربط هذه الصورة بكلمات إسحاق جوزيف حول التسكع فى المدينة الذى يؤسس "أهمية اللحظة المعزولة والنشاط غير العقلانى وغير المستهدف لشىء فى حد ذاته حيث ينسى الجسد نفسه". إن المناظر (والمقصود بها الحضرية هنا) تتسم فى حقيقة الأمر بالعبور والانفلات وعدم الاستقرار، والتباعد والتقارب، أكثر من كونها موقعا أو مكانا"(٤٠) .

والآن تنتمى وسط البلد فى القاهرة إلى "نوع المشاهد العابرة"، فهو مكان أصبح مفتوحا وأليفا بالنسبة إلى كل سكان القاهرة. ومن وجهة النظر هذه يمر فضاء القاهرة بدينامية فتح الحواجز وخصوصًا إذا قورن بفضاء القاهرة فى القرن الماضى. ولكن ظهور حدود جديدة يقلل من وضوح هذا القول.

حدود جديدة

لقد تحركت الحدود الاجتماعية داخل المدينة، فلم تعد الحدود بين المدينة القديمة والمدينة الحديثة قائمة ولكن بين وسط البلد بالمعنى الواسع من ناحية وضواحيها من ناحية أخرى، وفى السنوات القادمة سنجد هذه الحدود بين المركز من ناحية والمدن الجديدة للأغنياء من ناحية أخرى. ولا تلبى هذه المدن الجديدة احتياجًا حقيقيًا فى التوسع بقدر ما تشكل استراتيجية عمرانية غير متماسكة تستجيب لمصالح حفنة قليلة من رجال الأعمال. وفيما يلى الأرقام المتوفرة عن عدد المساكن الخالية فى القاهرة:

> **"سنة ١٩٩٨ كان هناك فى الأحياء غير الرسمية نحو ٥٨٠٠٠٠ مسكن خالٍ (أو فى طور البناء)، مما يمثل ٤٤٪ من إجمالى مخزون المساكن الخالية على مستوى القاهرة الكبرى. ونظريا يعنى هذا أن فى إطار الزيادة المستمرة لسكان هذه الأحياء، يمكن لهذا الاحتياطى أن يستقبل الأسر الجديدة (٤٢٠٠٠ سنويا) دون بناء أى عمارات إضافية على مدى الأربع عشرة سنة القادمة. أما بالنسبة إلى الأحياء "الرسمية" فإن احتياطى المساكن الحالى كافٍ لتسكين الأسر الجديدة (٥٣٠٠ سنويا) على مدى المائة والثلاثين سنة القادمة، أو أكثر، علما بأن معدل ازدياد هذه الشريحة السكانية يقل باستمرار"[٤١] .**

اليـوم تم تجـاوز التناقض بين المدينة القـديمـة والمدينة الحـديثـة. "لم تعـد المدينة القـديمـة تمثل هامش المدينة، هناك أمـاكن أخـرى أبعـد حلت مـحلهـا فى دور طرف المدينة المكانى والاجتماعى"[٤٢]. ومن ناحية أخرى فإن ظهور المدينة الثالثة قد جعل حياة أغلبية سكان المدينة غير مستقرة، فى الوقت الذى جعل فيه مستقبل هذا الفضاء الحضرى ككل غير مستقر أيضا، والذى لاحقته تغييرات اللحظة ولاحقته أيضًا الحركة وسرعة التنقلات، بينما كانت الحدود والحواجز تعيد بناء نفسها فى مكان آخر.

ونجد تطورات المدينة هذه فى الأعـمـال الأدبيـة السـتـة التى تم تحليلهـا فى هذه الدراسة، خمس روايات وقصة قصيرة واحدة: "زقاق المدق" لنجيب محفوظ، و"عصافير النيل" لإبراهيم أصـــلان، و"لصـــوص متقاعـدون" لحمـدى أبو جليـل، و"هليـــوبوليـس" لمىّ التلمسـانى، و"قـانون الوراثة" ليـاسـر عبـد اللطيف و"النداهة" ليـوسف إدريس[٤٣]. ويفسر اختيار هذه النصوص بالذات عدة عوامل، الأول هو أهمية إشكالية المدينة فى النص ووضوح التناقضات الخاصة بفضاء المدينة فيه، والثانى هو أننا – إلى جانب التناقضات فى قلب المدينة – قد حرصنا على اختيار نصوص تتحدث عن الفارق بين الفضاء الريفى (أو البـدوى) والحـضـرى، حـتى إن لم يكن فـضـاء الريف مـوجـوداً فى النص كفضـاء، مما يفسر اختيار نصوص يوسف إدريس وإبراهيم أصلان وحمدى أبو جليل. والعامل الثالث هو أننا أردنا أن نقوم بتحليل نصوص لعدة أجيال من الكُتَّاب، وأننا اخترنا أن نعطى أهم حيز لروايات المؤلفين الشباب من فترة التسعينيات التى لم تحظَ حتى الآن بقراءات نقدية مطولة، مما يفسر وجود ثلاث روايات من هذا الجيل، هى لكل من حمدى أبو جليل، ومى التلمسانى، وياسر عبد اللطيف.

إن أعمال نجيب محفوظ (الجزء الأول) ويوسف إدريس (الجزء الثانى) تضعـان المدينة الحديثة فى ديناميكية المواجهة. وأعمال إبراهيم أصلان "عصافير النيل" (الجزء الثالث)، وحـمـدى أبو جليل "لصـوص مـتـقـاعـدون" (الجـزء الرابـع) تدور أحـداثهـا فى ضواحٍ شعبية يهيمن عليها طابع الهجرة الريفية، وبالرغم من فرق السن بين مؤلفيها، فأصلان ينتمى إلى جيل الستينيات فى حين أن أبو جليل ينتمى إلى جيل التسعينيات ،

فإن هذين النصين نُشرا فى الفترة الزمنية نفسها (سنة ١٩٩٩ وسنة ٢٠٠٢). وأخيرا فإن روايتَى مى التلمسانى وياسر عبد اللطيف، وإن كانتا تقدمان رؤية مختلفة للمدينة، فإنهما روايتان كتبهما مؤلفان ينتميان إلى جيل التسعينيات وإلى البرجوازية المتوسطة، وتدور أحداث هاتين الروايتين، أو على الأقل أجزاء منهما، فى إطار الضاحية، رواية التلمسانى فى ضاحية "هليوبوليس" الشمالية، ورواية عبد اللطيف فى ضاحية المعادى الجنوبية.

الباب الأول

شاعرية التناقضات

الجزء الأول

"زقاق المدق" لنجيب محفوظ، المدينة القديمة فى مواجهة المدينة الحديثة

يتناول العديد من الأعمال سيرة حياة نجيب محفوظ نظرًا إلى الموقع الذى يحتله فى الحقل الأدبى على المستوى المصرى، والعربى، والدولى. ويبدو لنا أنه من الضرورى أن نلقى الضوء على عدة عناصر من هذه السيرة، وأن نبيِّن موضع هذا الكاتب فى الحقل الأدبى، ونوضح فى الوقت نفسه علاقته بمدينة صباه.

وُلد نجيب محفوظ فى حى الجمالية فى قاهرة بداية القرن العشرين (١٩١١)، فى تلك الفترة كان ذلك الحى سكنًا للطبقات المتوسطة والشعبية، وكان يتميز بشوارعه العامة والتجارية. وينتمى محفوظ إلى أسرة من الطبقة المتوسطة. فى سن ١٢ سنة (أو ٦ حسب قول بعض المؤرخين) ينتقل مع أسرته إلى حى العباسية الأحدث والأرقى نسبيا. هذا يعطى له، بداية من طفولته ومراهقته، معرفة جيدة بمجمل أحياء القاهرة. فإذا كان محفوظ قد عاش طفولته فى الجمالية، فإنه سكن أغلب الوقت فى المدينة الحديثة فكان دائم التردد على فضاءات اللقاء بين المثقفين، مما لم يُتَح لسكان المدينة القديمة. فعندما دخل الجامعة فى عام ١٩٣٠ لم تكن قد بدأت فترة "التوسع الجماهيرى" فى التعليم العالى. فإذا نظرنا إلى الوقائع فقط، فإن حياة نجيب محفوظ ليست مرتبطة بحى الجمالية إلى الدرجة التى يمكن أن تتصدرها الصورة التى ارتبطت به، وخصوصًا بعد جائزة نوبل، وهى الصورة التى يمكن تلخيصها على النحو الآتى: "محفوظ، كاتب الجمالية". فعمله أكثر تنوعا فيما يخص الفضاءات التى تناولها عما قد نعتقده للوهلة الأولى، ولا تقع رواياته وقصصه القصيرة كلها فى المدينة القديمة، فرواياته "اللص والكلاب"،

و"يوم قتل الزعيم"، و"ثرثرة فوق النيل"، و"ميرامار"، و"أولاد حارتنا"[٤٤] تجرى أحداثها فى أماكن أخرى، وإن لم يكن هدفنا هنا هو إنكار مكانة حى الجمالية فى الثلاثية مثلا وفى العديد من رواياته المهمة. قد تحتاج الطريقة التى تم بها ربط مسيرة محفوظ عضويا بمسقط رأسه، إلى دراسة متعمقة، فإنها تطرح العديد من الأسئلة حول الإصرار فى جعل هذا الكاتب هو "الشاهد الأبدى" على فضاء تم تقديسه وتقديمه فى إطار مثالى.

وتناسب هذه الصورة جيدا دوره كـ"ضمير الأمة"، وهو الدور الذى خصصته له "المؤسسة الأدبية والثقافية"[٤٥]، وهو الدور الذى كانت مسيرة محفوظ الشخصية تبدو وكأنها دُرست خصيصا من أجله، فبالرغم من أنه لم يكن يدعم النظام، وبالرغم من الانتقادات الحادة التى كان يوجهها للسلطة الناصرية، فلم يُرِدْ محفوظ قط أن يهاجم الحكومة وجها لوجه، وكان دائما يتسم باللباقة فى الطريقة التى يعبِّر بها عن رأيه. وإلى جانب هذا، فإنه أبدى منذ البداية دأبًا غير عادى، يناسب جيدا التصور السائد عن الشخص الذى يمتلك موهبة ما. فبعد أن نشر عدة قصص قرر سنة ١٩٣٦ بعد أن تخرج فى كلية الآداب قسم الفلسفة (التى دخلها رغما عن إرادة الأب الذى كان يريده أن يدخل كلية الطب) أن يهب وقته للكتابة الروائية، إلى جانب عمله موظفًا فى وزارة الأوقاف. ويؤكد ريشار جاكمون على أن هذا الاختيار كان غير معتاد فى هذه الفترة:

"إن هذا الاختيار مدهش فى هذه الفترة، والأكثر إثارة للانتباه هو الدأب الذى تَمسَّك به محفوظ بهذا الاختيار لمدة ١٥ عاما، .. بالرغم من ضآلة المكاسب المادية والرمزية. فإذا كانت رواياته "الفرعونية" الأولى استُقبلت جيدا، فالثانية "رادوبيس" (...) قد جازت على جائزة فى المسابقة التى نظمتها "قوت القلوب" سنة ١٩٤٠ والثالثة "كفاح طيبة" فازت أيضا فى المسابقة الأولى حول الرواية التى نظمها مجمع اللغة العربية سنة ١٩٤٢ ، إلاَّ أنه عندما تخلى محفوظ مع صديقه وزميله عادل كامل (١٩١٦-١٩٩٥) عن الرواية التاريخية الوطنية من أجل الواقعية،

> **رفض المجمع سنة ١٩٤٣ روايتيهما الواقعيتين الأوليين، "السراب" لمحفوظ، و"مليم الأكبر" لكامل. وقرر كامل بسبب هذا الرفض التخلي عن الأدب والاهتمام بعمله محاميًا فقط. ولكن محفوظ، الذي لم يكن يعطي نفس القدر من الأهمية للتصاعد الاجتماعي وللنتائج المباشرة لإنتاجه ككاتب، تمسك باختياره، ويسمي هذه السنوات (١٩٣٩-١٩٤٥) "مرحلة التخزين" نظرا إلى الصعوبات التي واجهها كي ينشر عمله" (٤٦).**

ويؤتي هذا الدأب ثماره في النهاية، حيث صار محفوظ كاتبا مرموقا في الحقل الأدبي المصري والعربي حتى من قبل جائزة نوبل (١٩٨٨).

نُشرت "زقاق المدق" سنة ١٩٤٧ بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة. كتبها محفوظ في أثناء الحرب، وتدل عدة عوامل على أنه يجعل الأحداث تحدث في شتاء ١٩٤٤-١٩٤٥(٤٧) في زقاق المدق، الزقاق الواقع في حي الأزهر والحسين والذي يعطي عنوانه للرواية. والحبكة مبنية حول الشخصية الرئيسية في الرواية: حميدة، الفتاة المغرورة التي تسيطر عليها رغبتها في الخروج من الفقر بأي ثمن، ولكن في النهاية تتم خطبتها لشاب بسيط من سكان الزقاق، عباس الحلو، الذي يذهب ويعمل في معسكرات الإنجليز كي يلبي رغبات الفتاة المادية. بعد سفره يطلب سليم علوان، وهو التاجر الغني الذي يملك بقالة في الزقاق، يد حميدة التي توافق، ولكن في اليوم التالي يصاب علوان بسكتة قلبية. وفي نهاية الرواية تلبي حميدة طموحاتها وتصبح غنية من خلال عملها عاهرة في بارات العاصمة بعد أن تتعرف إلى القَوَّاد فرج إبراهيم وتقع في غرامه. وتنتهي الرواية عندما يلتقي عباس الحلو في أثناء عطلة قصيرة في القاهرة مصادفة بحميدة فتستخدم هذه الأخيرة صدمة الشاب كي تدفعه في طريق قوادها، الذي تريد الانتقام منه وتشرح له أين يجده بعد ذلك بيومين. ولكن في اليوم التالي يرى عباس الحلو، وهو يمر أمام البار الذي كان عليه أن يذهب إليه بعد ذلك بيوم، يرى حميدة في وسط الزبائن السكارى فيقذفها بزجاجة ويجرح وجهها متأثرا بالمشهد، فيقتله العساكر الإنجليز الموجودون في البار.

إن حبكة هذه الرواية محددة جدا فى الزمان، وأيضا فى المكان حيث إنها تقع بشكل أساسى فى زقاق المدق، وهو الزقاق الذى ينتمى إلى الأحياء الشعبية القديمة – لا الشعبية الجديدة فى الأطراف والتى تقع فى القاهرة التاريخية – أى فى نواة المدينة التى أسسها الفاطميون، ونقصد هنا الأحياء التى تقع حول جامع الأزهر والحسين: الصنادقية والغورية والسكة الجديدة والموسكى، فقاهرة "زقاق المدق" هى أولاً مركز العاصمة التاريخى، ولكنها أيضا "وسط البلد" لما قبل انقلاب ١٩٥٢، حيث تقع نهاية الحبكة.

١ – عالم الزقاق: جيتو منغلق على ذاته

يصف الراوى زقاق المدق على أنه فضاء منعزل وجامد، مرتبط ارتباطا وثيقا بتاريخ الحى ومكتفٍ بالنسبة إلى تنظيمه المكانى بذاته.

من الصفحة الأولى يتم التأكيد على طابع الزقاق المنعزل، فـ"هذا الزقاق يكاد يعيش فى شبه عزلة عما يحدق به من مسارب الدنيا" (ص ٥). وتؤكد هوية سكان الزقاق الخاصة هذا الطابع المنعزل، حيث إنهم يختلفون عن بقية سكان المدينة، وتظهر هذه الهوية عندما يستخدم الراوى تعبيرات مثل "مخلوقات المدق" (ص١٦٢) أو "السجن لم يكن مما يشين المرء فى المدق" (ص٢٣٩)، ولكن فى الوقت نفسه يتم الربط بين سكان الزقاق وسكان الشوارع المجاورة، مثل الصنادقية والغورية والموسكى، فيما يخص هويتهم الاجتماعية. وعندما تحكى أم حميدة آخر نمائم الحى يتحدث الراوى عن " أنباء المدق والأحياء المجاورة" (ص١٦).

إن الجمود الذى يميز عالمِ الزقاق مرتبط ارتباطا وثيقا بانعزاله. إنه فضاء منعزل عن بقية العالم، جامد لا تمسه التغيرات التى تقلب الكوكب، جامد بالرغم من كل الأحداث التى مرت عليه، كأنما بقى هذا الزقاق غير عابئ بالتطورات الزمنية وكأنما يحكمه إيقاع الدورات، فمثلا بعد موت عباس الحلو "استوصى المدق بفضيلته الخالدة فى النسيان وعدم الاكتراث" (ص٢٣٩).

ولكن بالرغم من انعزاله يبقى هذا الفضاء حيًا فـ" يضج بحياته الخاصة، حياة تتصل فى أعماقها بجذور الحياة الشاملة، وتحتفظ -إلى ذلك - بقدر من أسرار العالم المنطوى" (ص٥) .

هذه الجذور هى أيضا جذور تاريخية؛ فحياة سكان الزقاق اليومية مرتبطة بالآثار التاريخية الموجودة فى الحي؛ فنجد فى أول سطور الرواية وصفا للزقاق على أنه "أثر نفيس"، تتداخل آثاره فى حياة السكان وتشكل خلفيتها، كما هو واضح بالنسبة إلى مقهى المعلم كرشة. "وقهوتُه المعروفة بقهوة كرشة تزدان جدرانها بتهاويل الأرابيسك" (ص٥).

ومن جانب آخر يتردد أغلب السكان بشكل منتظم على جامع الحسين. هذا ما تفعله حميدة عندما تذهب هناك لتصلى من أجل نجاح مشاريع خطيبها عباس الحلو، وأيضا الست سنية عفيفى (ص١٤٥).

أما فيما يخص تنظيم فضاء الزقاق فإنه تم تقديمه من أول صفحة:

"آذنت الشمس بالمغيب، والتف زقاق المدق فى غلالة سمراء من شفق الغروب، زاد من سمرتها عمقا أنه منحصر بين جدران ثلاثة كالمصيدة، له باب على الصنادقية، ثم يصعد صعودا فى غير انتظام، يحف بجانب منه دكان وقهوة وفرن، ويحف بالجانب الآخر دكان ووكالة، ثم ينتهى سريعا -كما انتهى مجده الغابر- ببيتين متلاصقين، يتكون كلاهما من طوابق ثلاثة" (ص٥).

ويؤكد النص هنا على ما يميز الزقاق عن غيره من الفضاءات؛ فهو فضاء صغير وضيق "منحصر بين جدران ثلاثة كالمصيدة". "لا يمكن أن نعتبر أن للزقاق الروح نفسها التى للشارع لأنه يوقف الاتصال العمرانى الذى هو صفة الشوارع الكبيرة. لا يؤدى الزقاق إلى شىء"(٤٨). يتميز الزقاق بأفقه المغلق والمسدود. إن طبيعة الفضاء الذى تدور فيه أحداث الرواية تؤكد إذن فكرة الفضاء المغلق على نفسه، وعلاوة على ذلك فإن هذا الفضاء منظم بحيث يسمح بتلبية أغلب احتياجات السكان من داخله، فنجد داخل هذا

الزقاق فرنا، وبقالة، وبائعا للبسبوسة، ومقهى يشكل فضاءً للاندماج الاجتماعى تدور حوله الحياة الاجتماعية، فيرتاده بشكل أساسى رجال، وليس كل الرجال، فمثلا السيد سليم علوان لا يظهر فى هذا المكان.

السكان بين «الناس الطيبة»، والنموذج الاجتماعى المثالى، والمهمَّشين

إن عدد شخصيات الرواية كبير وأربعَ عشرة منها من سكان الزقاق: عباس الحلو، وعم كامل، والشيخ درويش، والمعلم كرشة، وأم حميدة، والست سنية عفيفى، وحسين كرشة، وحميدة، والسيد سليم علوان، والدكتور بوشى، ورضوان الحسينى، وجعدة، وحسنية، وزيطة. وسنحلل شخصيات سليم علوان وحسين وحميدة فى الجزء الخاص بالفضاء خارج الزقاق.

من "الناس الطيبة" : عباس الحلو وعم كامل.

إن عباس الحلو شاب "شاحب متوسط القامة، ميال للبدانة، بيضاوى الوجه، بارز العينين، ذو شعر مرجَّل ضارب للصفرة على سمرة بشرته، يرتدى بدلة، ولا يفوته لبس المريلة اقتداء بكبار الأسطوات" (ص٦).

فإن عباس الحلو يمتلك دكانَ حلاقة فى الزقاق، وقد عمل لمدة عشر سنين متواصلة كصبى حلاق فى حى السكة الجديدة قبل أن يفتح دكانه الخاص. بعد خطبته لحميدة يذهب للعمل فى المعسكرات الإنجليزية كى يوفر مبلغا من المال من أجلها. يقدمه الراوى على أنه شاب لا مواهب خاصة له، أهم ما يميزه هو الرضا بقدره، وإن كان يعطيه عدداً من القيم الإيجابية:

> **"كان عباس الحلو – ولا يزال – شخصا وديعا، دمث الأخلاق طيب القلب، ميالا بطبعه إلى المهادنة والمصالحة والتسامح، أقصى ما يطمح إليه من فنون اللهو اللعب السلمى، أو ارتياد القهوة لتدخين الجوزة ولعب الكومى، مع نفور من اللجاج**

والشجار، ودراية فى انتقائهما بالابتسامة الحلوة و"الله يسامحك يا عم"، وكان يحافظ على صلاته وصومه، ولا تفوته صلاة الجمعة فى سيدنا الحسين (...) وعُرف إلى ذلك بالقناعة والرضا، حتى إنه واصل عمله "صبيا" عشرة أعوام كاملة ولم يفتح دكانه الصغير إلا منذ خمسة أعوام، ومنذ ذاك التاريخ وهو يحسب أنه نال أرفع ما يطمح إليه" (ص٢٩).

بنى الراوى الشخصية فى تناقض واضح مع شخصية حميدة.

ويشارك عباس الحلو اليتيم شقته مع العم كامل الذى يُعتبر أيضا من الأناس الطيبين. إنه أكبر سنا من الحلاق الشاب، وهو رجل بدين يبيع البسبوسة ويقضى نصف يومه فى نوم عميق.

"ولا ينتهى من بيع قطعة البسبوسة حتى يغلبه النعاس. قالوا له مرات: ستموت بغتة، وسيقتلك الشحم الضاغط على قلبك. وراح يقول ذلك مع القائلين، ولكن بمّ يضيره الموت وحياته نوم متصل؟" (ص٦).

النموذج الاجتماعى المثالى: السيد رضوان الحسينى

إن رضوان الحسينى صاحب إحدى عمارات الزقاق ويمتلك أيضا عدة فدادين فى المرج، ولكنه يتميز بشكل أساسى بطابعه الورع، هو الذى كان قادرا بإيمانه أن يتجاوز أزمة فشله فى الدراسة فى الأزهر وموت ابنه:

"كان وجهه الأبيض الوردى يفيض بشرا ونورا، تحيط به لحيته الصهباء إحاطة الهالة بالقمر. وكان كل شيء حوله يلوح بالقياس إلى طمأنينته الراسخة قلقا مضطربا. وكان نور عينيه صافيًا نقيًا ينطق بالإيمان والخير والحب والترفع عن الأغراض." (ص٤٦).

تنتمى المصطلحات المستخدمة لوصفه إلى الحقل المعنوى للضوء وصفاء الروح، وكلها قيم إيجابيـة، فلا يفرّق السيد رضـوان الحسينى بين قدره وقدر سكان الزقاق، لا فى هذه الدنيا ولا فى الآخرة. فإذا كان قرر أخيرا أن يحج فإن ذلك القرار مرتبط ارتباطا وثيقا بالمشكلات التى حدثت فى الزقاق: اختفاء حميدة والقبض على الدكتور بوشى وزيطة. إن كونه يذهب إلى مكة للتكفير عن ذنوب الآخرين، والمقصود هنا سكان الزقاق، يجعل منه الضمير الحى لفضاء الزقاق. ويدل هذا العنصر الأخير على وحدة المصير داخل الزقاق. ولكن السيد رضوان الحسينى يلعب أيضا دورا تبشيريا مهمًا، فهو يريد أن ينقل صفاءه الروحى لسكان الزقاق ويريد أن يعلمهم فن تحويل المشكلات إلى أسباب لشكر الرب. تعظ هذه الشخصية بالخضوع للقدر الذى رسمه الله ويجعل من الانتماء إلى فضاء الزقاق معطى غير قابل للتغيير. فعندما يذهب عباس للعمل فى معسكرات الإنجليز يقول له: "لا تنس أنك من المدق وأنك إلى المدق راجع" (ص٩٣). إن هذه الجملة مبنية على وزن جملة "إنا لله وإنا إليه راجعون". ومن خلال استخدامه لهذا النموذج من الجمل يضع السيد رضوان الانتماء إلى فضاء الزقاق، الذى يمكن أن نراه بشكل أوسع على أنه الانتماء إلى الفضاء الاجتماعى الأصلى، على نفس مستوى دورة الحياة والموت فيما يخص قوة دور القدر.

الهامشية الاجتماعية

إذا كان سكان الزقاق ينتمون إلى مختلف الطبقات الاجتماعية من أصحاب العمارات إلى مُعدَمى الملكية فإنه مكان تبقى القاعدة فيه هى الفقر. ويرتبط هذا الفقر أحيانا بتصرفات هامشية جدا مثل تلك التى يتميز بها زيطة "صانع العاهات" الذى يصفه الراوى على أن القذارة جعلته أسود اللون:

> **"فهو جسد نحيل أسود، وجلباب أسود، سواد فوقه سواد، لولا فرجتان يلمع فيهما بياض مخيف هما العينان. (...) ولكن القذارة الملبدة بعرق العمر كونت على جثته طبقة سوداء" (ص٤٩) .**

ويسكن زيطة فى "خرابة" عند الفرن يصفها الراوى على أنها مكان قذر ومترب ومظلم (ص ٤٨). ويتردد زيطة على فضاءات فى المدينة لم يرتَدْها قط سكان الزقاق الآخرون. إنه هو الملك فى عالم الشحاذين حول جامع الحسين. يرافقه فى مغامراته تلك الدكتور بوشى، وهو النصاب الذى يدَّعِى أنه دكتور أسنان. فى يوم من الأيام، وفى أثناء سرقتهما لأسنان الميتين الذهبية يقبض عليهما البوليس ويضعهما فى السجن .

ويتميز بعض سكان المدق بأخلاقهم الهامشية، فنجد أن المعلم كرشة صاحب مقهى الزقاق كان تاجر حشيش مثليا جنسيا، ويرتاد فضاءات خارج الزقاق للبحث عن مغامراته، وهكذا لاحظ فى محل صغير قريب من الأزهر شابا سيحاول أن يجذبه من خلال ماله. ويصفه النص على أنه شخصية سريعة الغضب، لها "شهوات خبيثة" (ص٤٥) و"نفس ملوَّثة" (ص٤٧). فيما يلى وصفه مباشرة قبل دخوله فى محل رأى فيه غلاما:

> **"وانبعث من عينيه المنطفئتين نور خافت شرير. وراح يدنو منه بفيه الفاغر وشفته المتدلية، وجاز عتبته" (ص٤١).**

مميزات هذه الشخصية متَّخَذة من الحقل المعنوى للشر . إن هذا الرجل لم يعد له صلة بمبادئ المجتمع الذى يعيش فيه، بما فى ذلك ما يخص نظام قيمه.

> **"واستسلامه لشهواته لا حد له ولا ندم عليه ولا توبة تُنتظر عنه. بل إنه ليظلم الحكومة فى تعقبها لأمثاله، ويلعن الناس الذين جعلوا من شهوته الأخرى مثارا للازدراء والاحتقار" (ص٤٠).**

هكذا يتضح لنا أن سكان الزقاق ينتمون إلى أوساط اجتماعية مختلفة ويتميزون بتصرفات أخلاقية متفاوتة، فيمكننا اعتبار هذا الفضاء كإعادة إنتاج للعالم كما هو، بفقرائه وأغنيائه، بأناسه الطيبين والأشرار، وفتياته الجميلات ورجاله العجائز الكسالى. وهذا ما يؤكد وصف الزقاق على أنه فضاء منغلق. من ناحية أخرى فإن المناقشة التى دارت فى أوساط النقاد حول ما إذا كانت صورة الزقاق إيجابية أم سلبية فى النص لا قيمة لها، فأراد البعض أن يرى فى شخصية عباس الحلو رمز طيبة الناس البسيطة

وحقيقة هوية الزقاق، والبعض الآخر رأى فى شخصيات زيطة أو المعلم كرشة مجازا لفساد أخلاق غير قابل للإصلاح يسود حسب رأيهم فى الطبقات الشعبية(٤٩). ولكن فضلا عن أنه لا يمكن التأكد من أحد هذه الاستنتاجات التعسفية، نظرا إلى طبيعة الشخصيات المتعددة، كما سبق أن ذكرنا، فإنه يبدو لنا أن هذه المناقشة لا أهمية لها على الإطلاق؛ فلا أهمية لمعرفة إذا كان الزقاق "طيبا" أم "شريرا"، والشىء الذى يبدو لنا أكثر أهمية هو تحليل صورة الزقاق فى الرواية، والتناقضات الموجودة بين هذا الفضاء والفضاء خارج الزقاق(٥٠) .

الأحياء المجاورة: فضاء يرتاده أبناء الليل والهامشيون

تقع الأحياء المجاورة، من منطلق جغرافى بحت، خارج الزقاق. ولكنها فى الوقت نفسه مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالزقاق ولا يمكن التفريق بينهما، فإنها تشكل بطريقة أو بأخرى امتداداً للزقاق يرتاده السكان بشكل منتظم سواء لأسباب اجتماعية أو دينية، أو من أجل نزهات بسيطة كما تفعل حميدة. ونتحدث هنا عن الشوارع حول الزقاق وهى الغورية والصنادقية والموسكى، والأحياء حول جامع الأزهر والحسين، والمقابر.

ويرتاد زيطة هذا الفضاء بشكل يومى، هو الذى تربطه روابط وثيقة بشعب الظل وبكل الشحاذين الموجودين فى المناطق المحيطة بجامع الحسين. فزيطة هو "ملك" الشحاذين، يذهب كثيرا إلى الفضاء المحيط بجامع الحسين الذى يعيش فيه هؤلاء الشحاذون. إن هذا الفضاء، مثله مثل الطريق الذى يأخذه زيطة كى يصل إليه، تعمُّه "ظلمة حالكة" وكل حواريه وأزقته ضيقة للغاية، وتسد الممرات "أكوام الشحاذين" الذين يتكومون من الناحيتين فى الحوارى (ص٥٠ و٥١).

أما فيما يخص المقابر فإنها تقع فى معظمها خارج المدينة، فالمقبرة التى يزورها زيطة ومعه الدكتور بوشى تقع بجانب "طريق الصحراء". كى يصلوا إليها تُضطر

الشخصيتان أن يمرا من الجمالية ثم من باب النصر، الأحياء التى تعمُّها "ظلمة حالكة وصمت مخيم" (ص١٨٧)، ثم يجدان أنفسهما فى المقابر. إن المقابر بشكل عام تقع داخل المدينة وخارجها فى آن واحد، وإذا كانت مرتبطة بفضاء المدينة من خلال دورها فإنها غالبا ما تقع خارجها قليلا فى مكان هادئ وبعيد عن صخبها. ولكن المقابر هنا لها دور آخر بجانب كونها تستقبل الأموات، فهى تُعتبر مصدر رزق للأحياء كالدكتور بوشى الذى يسرق الأسنان الذهبية من الجثث.

الأحياء المجاورة: الذوبان في الزحام والحرية سِمتَا المدينة

إن سكان الزقاق يرتادون بشكل منتظم هذه الأحياء المجاورة التى تشكل امتدادا طبيعيا له، كما سبق أن أشرنا، فيذهب السكان مثلا إلى جامع الحسين سواء لصلاة الجمعة بالنسبة إلى الرجال أو للصلاة والنذور بالنسبة إلى النساء. ويرتادون أماكن أخرى فى هذه الأحياء ويقضون مشاويرهم اليومية. أما حميدة فهى تخرج يوميا من الزقاق كى تتنزه فى شوارع الموسكى مرورا بالصنادقية ثم الغورية ثم السكة الجديدة ثم الموسكى (ص٣٥)، وفضلا عن المعالم المعمارية لفضاء هذه الأحياء توجد أيضا شواهد إنسانية، ففى هذا الفضاء تتعرف حميدة بفتيات فى سنها يعملن فى معمل قريب:

> **"رأت صويحباتها من عاملات المشغل قادمات، فهرعت نحوهن وقد تخلصت من جميع أفكارها وابتسمت أساريرها، وسرعان ما سلمن وأخذن فى تافه الأحاديث، وهى تتفحص وجوههن وثيابهن بأعين نافذة، ذاهبة نفسها حسرات على ما يتمتعن به من حرية وجاه. أولئك فتيات صغيرات من أهل الدراسة، خرجن بحكم ظروفهن الخاصة البائسة وظروف الحرب عامة عن تقاليدهن الموروثة، واشتغلن بالمحال العامة مقتديات باليهوديات، ذهبن إليها مكدودات هزيلات فقيرات، وسرعان ما أدركهن تبدل وتغير فى ردح قصير من الزمن، شبعن بعد جوع، وكُسين بعد عرى، وامتلأن بعد هزال" (ص٣٦).**

وقد نجحت الفتيات اللاتى تقابلهن حميدة يوميا فى الخروج من إطار الأسرة والتقاليد الخانقة من خلال العمل، فصرن يتمتعن بقدر من الحرية يرمز إليها هنا كونهن يتمشين بحرية فى شوارع الموسكى. إن حميدة تماثل أو تساوى بينهن وبين فضاء الموسكى، أو بشكل أدق، فإنها تفسر تحررهن وصعودهن الاجتماعى النسبى بعدم انغلاقهن فى فضاء مغلق كفضاء الزقاق. وبشكل من الأشكال فإن هذه المقابلات فى فضاء الموسكى هى التى تنشط غربتها وطموحاتها فى الصعود الاجتماعى، وهى تعبر بوضوح عن ذلك فى هذا الحوار مع أمها بالتبنى:

"آه لو رأيت بنات المشغل! آه لو رأيت اليهوديات العاملات! كلهن يرفلن فى الثياب الجميلة" (ص٢٥).

ففى هذا الفضاء تواجه حميدة بشكل ملموس فتيات يرمزن إلى رغبتها فى تغيير موقعها الاجتماعى وفى المزيد من الحرية.

وتجد حميدة فرصة التحاور مع عباس فى هذا الحى أيضا، فى شارع الأزهر، فى أثناء نزهتها اليومية. يُعتبر هذا الفضاء إذن، وبشكل موضوعى فضاءً للحرية، فهى لا يمكن أن تقابل عباس فى مكان آخر. وتعبر الشخصيات بوضوح عن هذا خصوصاً عباس عندما يقول:

"ميلى بنا إلى شارع الأزهر بعيدا عن أعين الذين يعرفوننا" (ص ٣٨).

يسعى عباس وحميدة إذن إلى تجنب نظرات معارفهما، ويظهر شارع الأزهر آمنًا بما فيه الكفاية كى يضمن لهما هذا الدور. وتتم اللقاءات الأولى بين حميدة وإبراهيم فرج فى هذا الفضاء أيضا. ويعتبر المعلم كرشة شارع الأزهر مكانا مناسبا كى يختار عشاقه من بين الشباب الذين يعملون فى المحلات هناك:

"وغادر الدكان بعد أداء الثمن منفعلا كما دخله. واتجه نحو شارع الأزهر، ثم عبره مهرولا إلى الناحية الأخرى، ووقف لصق شجرة فى مقابل الدكان مستظلا بالظلمة الآخذة فى الانتشار" (ص٤٢).

ليست الأحياء المجاورة فى ضيق الزقاق، وتظهر على أنها وسط حضرى حقيقى، أى أن كل السكان لا يعرف بعضهم البعض بالضرورة. فيحتفظ فيها المرء بدرجة من الخصوصية، محققين بهذا إحدى أهم صفات المدينة والحداثة. إن حميدة تشعر بحرية حركة أوسع فى هذا الفضاء، إنه مكان لا تشعر فيه بنظرات سكان الزقاق التى لا ترحم.

لا توصف الأحياء حول الزقاق إلا بشكل مختصر جدا فى النص، وفيما يخص الأحياء التجارية حول شارع الأزهر، فإن هناك عنصرين مهمّين: "الطريق الزاخر العامر" و"المعروضات النفيسة من الثياب والآنية" (ص٣٥)، ويميز هذان العنصران فضاء الأحياء المجاورة بوضوح عن فضاء الزقاق: فالذين يدخلون الزقاق ليسوا سوى الشخصيات التى تسكن فيه، أما هنا فنحن بصدد طريق زاخر وعامر، أى مرة أخرى نتمتع بالخصوصية. وبينما تبيع المحلات فى الزقاق المنتجات الغذائية، نرى الواجهات فى الموسكى تعرض منتجات كمالية ليست ضرورية.

فيشكل هذا الفضاء إذن بابًا أوليًّا للخروج من الزقاق، وبشكل أو بآخر عتبة المدينة الكبيرة؛ فما زال يتسم ببعض مميزات الزقاق (شعور بالألفة بالنسبة إلى سكان الزقاق، ظلام، إلخ) ولكنه فى نفس الوقت يتسم بمميزات الفضاء الخارجى (الواجهات، الخصوصية ، حرية الحركة، إلخ) حتى إذا كان هذا الفضاء ينتهى عند ميدان الملكة فريدة (ص٣٦). إنه إذن فضاء انتقالى أو فضاء التَّماسّ بين الزقاق وبقية المدينة، ووجود هذا الفضاء يخفف من حدة التناقضات.

٢ - الفضاء خارج الزقاق: المدينة الحديثة والتفكك الاجتماعى

إن سكان الزقاق لا يغادرونه إلا لأسباب معينة، للعمل (عباس الحلو وحسين) أو للحج (السيد رضوان الحسينى)، ولكن هذا النوع من الخروج من فضاء الزقاق ليس "خروجا عن الزقاق، وإنما هو توثيق للرابطة بالزقاق"[٥١]، وأمل فى العودة إليه. حتى

إذا كـان هذا لا ينطبق على وضـع حسـين لأن عـمله فى مـعـسكرات الإنجليـز يشكل بالنسبة إليه نقطة يعتمد عليها فى الخروج نهائيا من الزقاق، فإن هذا الفعل يقربه من حميدة. ولكنها امرأة ولا يمكنها الاستفادة من وجود عساكر الإنجليز فى مصر بنفس الطريقة. والشخصيات الثلاث الذين تربطهم بالزقاق علاقات مختلفة نوعيا هم سليم علوان الذى يعمل داخل الزقاق ولكنه لا يسكن فيه فينتمى إذن بشكل من الأشكال إلى العالم الخارجى، وحسين وحميدة اللذان تسكنهما رغبة الهروب من الزقاق والخروج إلى "المدينة الحديثة".

سليم علوان وأسرته

إن سليم علوان صاحب محل عطور وبهارات فى الزقاق، يبيع بالجملة وبالقطعة. وينتمى هذا الرجل إلى البرجوازية الصغيرة التجارية (إنه تاجر ابن تاجر كما يقول بنفسه) ولكنه تزوج امرأة تنتمى إلى وسط اجتماعى ميسور. والذى يهمُّنا هنا هو قراءة انعكاس هذا التطور الاجتماعى فى الفضاء.

> **"فكان بيته كالقصور جمالاً وبناءً ونفاسة أثاث وكثرة خدم وحشم، وفضلا عن ذلك فقد انتقل عقب زواجه من البيت القديم بالجمالية إلى قصر منيف بالحلمية، فترعرع الأبناء فى وسط جديد منقطع الأسباب ببيئة التجار وأوساطهم، وسط يضمر بلا ريب نوعا من الاحتقار للمهن الحرة جميعا"[٥٢] (ص٥٥).**

إنه ينتقل إذن من سكن فى حى شعبى وتجارى إلى حى سكنى أكثر أناقة. أما أبناؤه، وهم من وسط بعيد كل البعد عن الاهتمام بالتجارة، فقد اختاروا مهنا مختلفة عن مهنته (أحد أبنائه قاضٍ والثانى محامٍ والثالث طبيب) وهم لا يريدون أن يختلطوا بمهنة أبيهم أو وسطه؛ فلا علاقة لهم بهذا الوسط الذى ما زال يتردد هو عليه، أى الزقاق والأحياء الشعبية التى تجاوره.

ويمكننا أن نستنتج عدة أشياء من هذه الملاحظات: أولا أن فضاء الزقاق يُعدُّ فضاءً طبيعيا للتجار من البرجوازية الصغيرة مثل سليم علوان (هذا الشخص الانتهازى الذى يحاول فى فترة من حياته الحصول على رتبة البكوية). وهم يشكلون جزءا من المناخ الطبيعى للزقاق، وينتمون إلى نخبة "تقليدية" بمعنى أنهم يمارسون مهنة قديمة جدا. ثانيا أن هذا الوسط لا يشكل وسطا طبيعيا لأبناء سليم علوان الذين اختاروا مهنا حرة والذين يمثلون شريحة جديدة من المثقفين المرتبطين بـ"الحداثة"، وفضاؤهم الطبيعى هو المدينة الحديثة، وهم لا يدخلون ضمن إطار زقاق المدق، فبين هذه النخبة وفضاء الزقاق أسوار وحواجز عالية جدا.

حسين كرشة: كراهية الزقاق والرغبة فى المدينة

إنه ابن المعلم كرشة الذى يتميز بالفتوة والنشاط. يظهر لأول مرة فى ص١٣ حيث يصفه النص وهو راجع إلى الزقاق بعد يوم عمل فى معسكر الجيش الإنجليزى:

> **"فتى فى العشرين فى مثل لون أبيه الضارب إلى السواد، ولكنه ممشوق القوام، تدل ملامحه الدقيقة على الحذق والفتوة والنشاط. كان يرتدى قميصا من الصوف الأزرق وبنطلونا خاكيا وقبعة وحذاء ثقيلا" (ص١٣).**

ويدل نوع الملابس التى يرتديها على أنه من ضمن الناجحين فى الحياة، مما يجعله هدفًا للحاسدين.

وحسين كرشة يكره الزقاق ويضعه فى مواجهة واضحة مع بقية المدينة. فى أثناء إحدى مناقشاته مع عباس الحلو يعطى هذه النصيحة للشاب:

> **"دع هذه الحياة القذرة واستمتع بالحياة الحقيقية" (ص٩٢) .**

إن المصطلح الذى يستخدمه كى يصف حياته فى الزقاق هو مصطلح "قذرة"، وكل إشارات حسين كرشة إلى الزقاق تنتمى إلى الحقل المعنوى للقذارة والبؤس، فمثلا يتحدث عن "هذه الحياة القذرة الحقيرة" (ص٣٢) ويكرر مرتين فى أثناء مناقشة مع

أمـه هذه الجـملة: "بيت قـذر، زقـاق نتن، أناس بهـائم" (ص٩٤)، ومن هنا تأتى كـراهيـتـه للزقاق ورغبته فى الخروج منه. إنـها كراهيـة قوية لدرجة أنه يبصق على أرض الزقاق فى اليوم الذى يتـخذ فيه قرار الرحيل. أمـا عن المصطلحات التى تصف الفضـاء "خارج الزقـاق" فـتم بناؤها فى مواجهة الصـفات المسـتخدمـة لوصف الزقاق، فيسـميه حسـين كرشـة "الحياة الحقيقية" كـمـا لو أن الحياة داخل الزقـاق لا تسـتـحق هذا الاسم، أو يتحدث عن رغبته فى أن يعرف "حياة أخرى" أو "حياة جديدة". ويصف الشقة التى كان يسكنها خارج الزقاق بعد أن حقق رغبته فى مغادرة الزقاق فيتحدث عن "شقة نظيفة بالوايلية، فيـها الكهرباء والمـاء" (ص٢٠٨). إنه تزوج خـارج الزقـاق امـرأة لا عـلاقـة لهـا بزقـاق المدق وتسكن "فى الخـارج". ولكن فى نهـاية الرواية يعـود إلى بيت الأسـرة مـع زوجته وأخيها بعد أن فصله الإنجليز. ويسمح العمل فى معسكرات الإنجليز برزق سهل وسـريع ولكنه ليس متوفرا إلا بشكل عرَضـىٍّ بسـبب، أو بفضل، الحـرب. وليس من قبـيل المصادفة فى النص كون حسين كرشة يعمل مـع الإنجليز.

"كـان برمًا بكل شىء مما حـوله. ولعل برمـه هذا الذى دفـعـه إلى الارتماء بين أحضان الجيش البريطانى" (ص ٦٣).

ويعبِّر استـخدام التعبير "الارتماء بين أحضـان" عن قرار غير متزن، وعن حـماس لاحدود له من حسين كرشة لعمله الجديد. وهو تعبيـر غيـر حيادى، بل على العكس هو وصف سـاخر من الراوى لتـصرفات هذه الشـخصـية. فيطلق الراوى هكذا حكمًا على اختيار حسين، رابطا بينه وبين كراهيتـه للزقاق بشـكل عامٍّ. ولكن نجـاح حسين ينتـهى عندما يتم فصله من الجيش، فيـجد نفسـه غير قادر على تغطية الالتزامـات فى "الحياة الجديدة" فيرجع مضطرا إلى الزقاق ويجد نفسه فى وضعه الأول.

يمكننا أن نستخلص ملاحظتين من هذه العناصر: فمن ناحية، إذا كان حسين قد نجح فى حياته بخلاف الشباب الآخرين فهذا لأنه خرج من الزقـاق كى يبحث عن عمل فى مكان آخر، ومن ناحية أخرى فإن هذا النجاح عرَضـىٌّ وليس دائمًا لأنه معتمد على حدث لن يدوم وهو الحرب. إن استـراتيـجية هذه الشـخصـية - الخـروج من الزقـاق فى سبيل النجـاح - تنتهى إذن بفشل ذريع.

حميدة: كراهية الزقاق والرغبة فى المدينة

تُعقد حبكة الرواية الأساسية حول هذه الشخصية. إنها شخصية مهمّة جدا لفهم العلاقة بين الزقاق وباقى المدينة، بين الداخل والخارج؛ فهى تماما مثل حسين كرشة تكره الزقاق وسكانه ولا ترى فيه إلا عائقًا عن تحقيق طموحها الجامح.

حميدة هى بنت أم حميدة بالتبنى وأخت حسين كرشة فى الرضاعة. إنها تظهر لأول مرة فى ص٢٢، مشغولة بتمشيط شعرها الملىء بالقمل، الشىء الذى يؤكد التناقض بين جمال شعرها والقمل الذى ينمو فيه. إنها إذن امرأة فقيرة وجميلة فى آن واحد (انظر ص ٣٥ "ملايتها قديمة باهتة" وترتدى "شبشبًا رق نعلاه")، وقبل كل شىء هى امرأة مغرورة، فيؤكد الراوى فى الرواية كلها على شخصيتها سريعة الغضب وعلى حبها للعراك:

> **"كانت فى العشرين، متوسطة القامة، رشيقة القوام، نحاسية البشرة، يميل وجهها للطول، فى نقاء ورواء، وأميز ما يميزها عينان سوداوان جميلتان، لهما حَوَر بديع فاتن، لكنها إذا أطبقت شفتيها الرقيقتين وحدّت بصرها تلبستها حالة من القوة والصرامة لا عهد للنساء بها! وقد كان غضبها دائمًا مما لا يستهان به حتى فى زقاق المدق نفسه" (ص ٢٣).**

وتوصف حميدة هنا على أنها امرأة ذات شخصية قاسية وجامحة فى نفس الوقت. والحقل المعنوى الذى يستخدمه الراوى مبنىٌّ على جانبَىْ شخصيتها ومقدَّم بشكل سلبى. ولا تشعر حميدة إلا نادرا بمشاعر "إيجابية"، فقط فى لحظات التردد العابرة (عندما تُضطر إلى ترك زقاق المدق دون أن تودع أمها بالتبنى، مثلا)، أما عدا ذلك فقلبها "جامد" (ص ٣٩) "قلب متحجر" (ص١٦٩) و"عندما تلقى على حيِّها نظرات الوداع (...) وقفت حيال ذلك جامدة باردة" (ص ١٦٨) و"لم تكن طيبة قط" (ص١٧٨) و"لم تكن بالفتاة الطيبة وبالفاضلة حقا" (ص٢١٢)، وتتميز بـ"حب المال" (ص ٣٥) و"الأخلاق أهون شىء على نفسها المتمردة" (ص٧١)، "كثيرا ما تعبر عن مشاعر التقزز والازدراء الشديد" (ص٧٤)، وفوق كل هذا فإنها "تبغض الأطفال" (ص٣٥ و٧٢ و١٦٥).

وهى أيضاً امرأة جامحة ، ليس بالمعنى الإيجابى للكلمة، فتتميز "بحبها السيطرة" (ص ٣٩) و"بحبها العراك (ص ٣٩ و٢١١) و"طموحها النهم" (ص ٧٠) و"روح الشر" (ص ١٣١)، و"لذة الانتقام" (ص١٥٢) و"غرور جامح" (ص١٥٢) و"شعورها المتمرد الجامح" (ص١٥٨) و"لا تسلم حتى تشبع رغبتها فى العناد والإباء" (ص ١٧١) و"الخجل ليس من سجاياها" (ص ١٣٦) وتنتهى حتى بفقد ما يعتبره الراوى مكوناً أساسياً وطبيعياً لدى كل امرأة - أى غريزة الأمومة - غير عابئة إلا بهذا الثلاثى: القوة والمال والعراك. إن سعيها الدائم إلى المزيد من القوة والمزيد من المال وحبها العراك وازدراءها لكل العوائق التى يمكن أن تقف حيالها تجعل منها شخصا غير إنسانى أو كائنا لا مشاعر إيجابية له على الإطلاق. فتخشى أم حميدة بنتها: "ابنتها شاذة مخيفة" (ص ١٢٠).

تشعر حميدة بازدراء عميق نحو زقاق المدق وسكانه، فمنذ بداية الرواية تعبر عن هذا الشعور بشكل واضح، وخصوصاً أمام أمها، وأحيانا تعبر تصرفاتها أو تعليقاتها عن هذا الشعور رغما عنها. إنها توجه انتقاداتها ضد الفضاء نفسه أو ضد سكانه، ويفسر هذا الازدراء العلاقات السيئة بينها وبين نسوة الزقاق (ص ١٦٨) فتتساءل مثلا:

> **"أفى هذا الزقاق أحد يستحق الاعتبار؟ (...) كلهم كعدمهم. (...) زقاق العدم!" (ص ٢٤ و٢٥).**

وتستخدم الجملة الضد الساخرة لتتحدث عن الزقاق المكروه:

> **"مرحبا بك يا زقاق الهنا والسعادة، دمت ودام أهلك الأجلاء. يا لحسن هذا المنظر، ويا لجمال هؤلاء الناس. ماذا أرى؟ هذه حسنية الفرانة جالسة على عتبة الفرن كالزكيبة، عين على الأرغفة، وعين على جعدة زوجها، والرجل يشتغل مخافة أن تنهال عليه لكماتها وركلاتها. وهذا المعلم كرشة القهوجى متطامن الرأس كالنائم وما هو بالنائم، وعم كامل يغط فى نومه، والذباب يرقص على صينية البسبوسة بلا رقيب. (...) هذا كل شىء، هذا هو الزقاق، فلماذا لا تهمل حميدة شعرها حتى يقمل؟" (ص ٢٦).**

ومظاهر الزقاق التى تتحدث عنها حميدة فى هذا الوصف الساخر هى نفسها التى كان الراوى قد تحدث عنها فى النص: عدم الحراك والقذارة. وإن كان وصفها لسكان الزقاق يصير أكثر قسوة قبل مغادرتها الزقاق بشكل نهائى (ص١٦٧)، فتصف المعلم كرشة على أنه "فاجر حشاش" والعم كامل على أنه "حيوان أعجم" والدكتور بوشى على أنه "أعمش قذر". إن هؤلاء الناس والوضع فى الزقاق بشكل عامٍ يسببون لها شعوراً بالازدراء والاختناق (ص١٦٦).

الخروج من الفقر يعنى الخروج من الزقاق

كثيراً ما تشتكى حميدة من وجودها داخل الزقاق، واضعة خط تماثل بين هذا الفضاء والفقر الذى تعيش فيه فتقول مثلا: "آه يا خسارتك يا حميدة، لماذا توجدين فى هذا الزقاق؟" (ص٢٥). بالنسبة إليها لا مفر ممكنًا من هذا الفضاء، وتعبر عن هذا الشعور عدة مرات، وأيضا من خلال ملاحظاتها على صديقاتها العاملات اللاتى تقابلهن فى أثناء نزهتها اليومية فى الموسكى. خرجت هذه الفتيات، اللاتى تصفهن حميدة وتغار منهن، من فضائهن الاجتماعى الطبيعى عبر عملهن فى المشغل وتحقيقهن من ثم نوعا من الصعود الاجتماعى. كانت تأمل أن تكون بنفس ثقافتهن كى يمكنها العمل أيضا. وتعلم حميدة جيدا أنها من أجل أن تحسن وضعها سوف تحتاج إلى أن تخرج من فضاء الزقاق، سواء كان هذا من أجل العمل أو من خلال الزواج برجل غنى. وبعد أن خطبها عباس الحلو، تطلب منه أن يسكنا خارج الزقاق بعد زواجهما فى حين كان المال الذى كان عباس سيكسبه من معسكرات الإنجليز كفيلا وكافيا لأن يضمن لها حياة أفضل، سواء كان هذا داخل أو خارج الزقاق. فإذا كانت قد بقيت فى الزقاق كانت ستتمتع بوضع اجتماعى أفضل وكانت ستلتحق بطبقة اجتماعية أخرى. ولكن هذا التحسن ليس كافيا بالنسبة إليها[٥٣]، مما يؤكد طموحها الجامح ويلقى الضوء على عنصر آخر، وهو طبيعة ازدرائها غير المنطقى للزقاق وانجذابها للعالم الخارجى الذى لا تعرفه إلا بشكل هامشى.

وهذا الشعور بالانجذاب نحو مدينة تعتبر مجهولة، يرافقه شيئا فشيئا الانجذاب نحو رجل تعرفت عليه حميدة فى احتفال تم تنظيمه بمناسبة حملة انتخابية، فهو الذى يكشف لها - لأول مرة - أضواء المدينة الحديثة المبهرة.

فرج إبراهيم: قوّاد لا ضمير له

تظهر هذه الشخصية فى النص من خلال انجذاب حميدة لها، فعندما تشعر "بعينين تتفرسان فيها بقوة وقحة" (ص١٣١) يظهر صاحب هاتين العينين، وتشكل هذه الوقاحة نقطة انطلاق لوصف هذا الرجل وثقته اللامتناهية فى نفسه. وترتبط ثقته هذه بوضعه كرجل يعيش خارج الزقاق، قادم من المدينة الحديثة. فهو يعلم جيدا أنه الأقوى والأفضل ويُظهر ذلك بوقاحة، كما يؤكد دائما على ثرائه عندما يدفع الحساب فى المقهى مظهرا ورقات مالية غير منتشرة فى الزقاق، ويساهم مظهره كرجل "شيك" فى التأكيد على غروره.

> **"كان طويل القامة نحيفا، عريض المنكبين، حاسر الرأس، غزير الشعر، مرتديا بدلة ذات لون ضارب للاخضرار، متأنقا فى ملبسه ومظهره، فلاحًا غريبا فى هذا الوسط الذى يكتنفه، وسرعان ما أنستها الدهشة ما تولاها من حنق وتوحش، هذا أفندى وجيه، وأين من زقاقها الأفندية؟!" (ص ١٣٢).**

يُحدِث وجوده فى البداية دهشة فى المقهى ولكنها سرعان ما تتبدد:

> **"أحدث ظهوره الطارئ - بوجاهته وأناقته دهشة فى القهوة، ولكن سرعان ما سحبت العادة عليها ذيول الإهمال، فليس من الخوارق أن يقصد أفندى مثله قهوة مفتوحة لكل طارق" (ص١٣٣).**

ويعلم فرج إبراهيم جيدا غرابة وجوده فى مكان مثل الزقاق، ويستخدم هذه الغرابة كى يلفت نظر حميدة. فإذا كانت شخصيته لا تقل قسوة عن شخصية حميدة، فإنه يتميز بهدوئه ومراوغته. فعندما يصف الراوى العليم هذه الشخصية – بغضّ النظر عن نظر حميدة إليها – فإنه يصفها على أنها رجل "يُحكِم هو التدبير فى هدوء" (ص١٣٨) "بهذا القناع الزائف من الأدب والوداعة" (ص١٣٩)، رجل يتميز أيضًا بسخريته اللاذعة. وتوافق هذه المزايا جيدا مهنة فرج، تلك التى لا يكتشفها القارئ إلا عندما تكتشفها حميدة: قوّاد. يشغّل فرج إبراهيم عشرات البغايا اللاتى يخصصهن للجنود والضباط الإنجليز. يعطى لهن دروسا فى الرقص الشرقى والغربى ودروسا فى اللغة الإنجليزية المتخصصة فى مجال الجنس.

ولاختيار هذا الاسم دلالة مهمة هنا، فالفرج هو "السعة والانفراج"، أى "الخلوص من الشدة" وهنا ترى حميدة أنه هو الشخص الذى سينقذها من الفقر ومن المستقبل المظلم أمامها. واسمه يشبه اسم إبراهيم فرحات(٥٤)، المرشح فى انتخابات الدائرة التى ينتمى إليها الزقاق. فرحات هو جمع فرحة، أى "السرور والرضى". وهنا يَعِدُ فرحات سكان الزقاق بألف فرحة وفرحة (بمناسبة الحملة الانتخابية طبعا) ولا يلتزم بها أبدا. وبنفس الطريقة فإن الانفراج الذى يَعدُ به فرج ليس إلا سرابا يظهره لحميدة كى يقنعها أن تتبعه، ولكى يتمكن منها ويستغلها. هاتان الشخصيتان هما الوحيدتان اللتان تمثلان الفضاء خارج الزقاق، باستثناء سليم علوان الذى ينتمى إلى فضاءين، وعائلته التى لا يتحدث عنها الراوى إلا بشكل غير مباشر والتى لا تتدخل فى حبكة الرواية. واستخدام هذا التناقض الساخر فى اختيار الأسماء له دلالة مهمة فيما يخص علاقة الاضطهاد والاستغلال بين الزقاق وبقية المدينة، بين "الناس اللى فى الداخل" و"الناس اللى فى الخارج". إنه يقسم فضاء المدينة بين المستغِلين والمستغَلين manipulateurs et manipulés، ولا يهمُّ هنا إن كانوا طيبين أم لا، فهناك أيضا كما رأينا أناس "أشرار" فى الزقاق (٥٥) ، ولكنهم لا يملكون المعرفة، أو ملَكة الفعل savoir faire التى تجعلهم قادرين على المواجهة مع إنسان المدينة homo urbanus؛ فلا يمكن الحصول على ملَكة الفعل تلك إلا من خلال تربية فى المدينة الحديثة.

فالانعزال فى المدينة هو الذى يفسر قبول الشخصيات استغلالها، ويفسر أيضا انبهارها أمام المدينة الحديثة.

الانبهار أمام أضواء المدينة الحديثة

فرج إبراهيم هو أول من يعرِّف حميدة على المدينة الحديثة، فخلال لقائه بها فى الموسكى يقنعها بأن تتجاوز هذا الحى الذى لم تكن قد تركته من قبل قائلا لها "الدنيا لا تنتهى بانتهاء الموسكى" (ص١٥٥)، فيركب معها تاكسيًا ويأخذها إلى شقته. ويمثل ركوب التاكسى بالنسبة إلى حميدة الخطوة الأولى فى عالم غريب تماما عليها:

> **"تاكس! لقد رنَّت الكلمة فى أذنيها رنينا عجيبا، ولم تكن ركبت فى حياتها إلا العربة الكارو، ومضت ثوان قبل أن تفيق من سحر الكلمة العجيبة" (ص١٥٦).**

الملاحظة الأولى هى أن فى هذا الزمن الوسيلة المستخدمة للتنقل ارتبطت ارتباطا وثيقا بالطبقة الاجتماعية، وهذا ما زال صحيحا حتى يومنا هذا ولكن ليس بنفس الوضوح، فكل الناس يمكنهم أن يركبوا سيارة تسمح بالتنقل السريع من منظر حضرى إلى آخر، ويكمن الفارق فى نوع وراحة السيارة المستخدمة. هذه أول مرة إذن تسنح فيها لحميدة فرصة ركوب أى سيارة، سواء كانت فخمة أو لا. من ناحية أخرى، فإن التاكسى مفهوم مدينى للغاية يرمز إلى السرعة وحرية التحرك ويسمح لإنسان المدينة بألا "يؤجل أنيَّة رغبته" وبأن يقرر الانسياق لقدره أو لمتعته:

> **"قبل أن تكون التاكسيات مصطفة فى طوابير منتظمة فى المحطات، كان القادم إلى المدينة يلقى بأمر جاف: "تاكسى"، هذا الصوت القصير والحاد الذى كان يريد أن يعبُر المدة الزمنية، أن يفتتح بداية ما. كان يريد السرعة كى لا يؤجل أنيَّة رغبته، وكان يستسلم للسائق لأنه قرر الانسياق لقدره أو لمتعته. ففى هذا اليوم الذى لن يشبه الأيام الأخرى العادية، كان يركب سيارة بألوان المدينة المبهجة. هنا نفهم لماذا لا يبدو لنا التاكسى وسيلة تنقُّل عادية، بل يسمح بكشف عناصر مهمة فى المدينة"[٥٦].**

وهذا بالضبط الذى يحدث فى النص، فهذه هى اللحظة التى تستسلم فيها حميدة لرغبتها فى المدينة والتى تستسلم فيها لمتعتها بهذه المغامرة الجديدة عليها والتى تستسلم فيها لقدرها. وهى أيضا المرة الأولى التى تخرج فيها من الزقاق ومن الفضاء المجاور. وعندما يقول فرج للسائق: "شارع شريف باشا" تقول لنفسها: "شريف باشا، ولا المدق ولا الصنادقية ولا الغورية ولا حتى الموسكى، شريف باشا!" (ص١٥٦). تلخص هذه الجملة جيدا الثنائية التى تراها بين هذين العالمين، فبالنسبة إلى حميدة هناك مدينتان: الأولى هى تلك التى تعرفها والتى تعيش فيها حول الزقاق، حتى إذا كانت توجد درجات داخل هذا الفضاء، من المدق إلى الموسكى – واستخدام تعبير "ولا حتى" يدل بشكل واضح على هذا. والمدينة الأخرى هى تلك المدينة المجهولة تمامًا بالنسبة إليها، وسط البلد الحديثة التى تكتشفها عبر نافذة التاكسى. وفى وصف ما يعتبر "دنيا جديدة" تماما بالنسبة إليها، يهيمن الحقل المعنوى للضوء، فنجد كلمة "أنوار" مرتين و"وميض مشرق" و"النورانية" و"الكواكب المنيرة" و"حقل البهجة" و"دنيا باهرة ضاحكة" و"البهجة" و"تطير طيرانا" و"فسكرت مشاعرها ورقص قلبها ودمها":

> "وتحرك التاكسى فتناست كل شىء إلى حين (...)، وقلقت عيناها بين الأنوار التى تتخطفهما، فلاحت لها الدنيا الجديدة خلال زجاج النافذة باهرة ضاحكة، وانتقلت حركة التاكسى إلى جسمها وروحها، فانبعثت فى نفسها نشوة مطربة، وتهيأ لها أنها تطير طيرانا، وتحلق فى سماء الدنيا، وكأن وجدانها من البهجة يسجع شاديا متجاوبا مع انسياب الحركة وتجدد المناظر والأنوار، حتى تألقت عيناها بوميض مشرق، وافتر ثغرها عن إشراق وذهول. وجرى التاكسى فى خفة، يخوض خضمًا من العربات والسيارات والترام والناس، وجرى معه خيالها. فاستعر حماسها، وسكرت مشاعرها، ورقص قلبها ودمها وخواطرها. ثم أفاقت مباغتة على صوته يهمس فى أذنها قائلا: "انظرى إلى الحسان كيف يرفلن فى ثيابهن النورانية!". أجل.. إنهن يتمايلن مبعثرات كالكواكب المنيرة.. ما أجملهن، ما أبدعهن!" (ص ١٥٦-١٥٧).

إن فضاء التاكسى هو أيضا فضاء للحرية حيث يتبادل حميدة وفرج إبراهيم قبلة طويلة بعيدا عن الأنظار. وإذا كان الفضاء خارج الزقاق يشكل من خلال نظرة حميدة له فضاء النور، فإنه أيضا فضاء المساحات الضخمة؛ فيلفت نظرها حجم العمارات. إن مدخل عمارة فرج إبراهيم أوسع من مدخل الزقاق:

"فرأت عمارات تناطح السحاب (...) ورأت عمارة ضخمة سامقة ذات مدخل أوسع من زقاق المدق" (ص ١٥٧).

أول وصف للعالم خارج زقاق المدق يتم من خلال نظرة حميدة، والأشياء التى تصفها فى هذا العالم تجعل منه النقيض لزقاق المدق. إنه عالم يتسم بالاتساع، وبالأنوار الباهرة، أحجامه لا يمكن مقارنتها بأحجام الزقاق، إنه عالم نرى فيه بحراً من "التاكسيات والترام والمشاة". إنها تضع هذا العالم، الذى ما زالت فى طور الاكتشاف له، والذى يمثل بالنسبة إليها "النور والجاه والقوة"، فى تناقض مع عالم الزقاق الذى كانت تختنق فيه:

"طالما اختنقت فى هذا البيت، وهذا الزقاق، وهيهات أن يعيقها عائق بعد اليوم عن الانطلاق إلى النور والجاه والسلطان" (ص ١٦٦).

فتقرر اكتشاف هذا "العالم الجديد" وتعطى ظهرها للزقاق:

"وقالت لنفسها إنها الآن زائرة عابرة فى المدق، لا هى منه ولا هو منها" (ص ١٦٧).

عندما نلتقى مرة أخرى بحميدة فى نهاية الرواية، تكون قد أصبحت بغيًّا فى البارات التى يرتادها عساكر الإنجليز. تبدلت تماما من حيث المظهر وتعانى من علاقتها بفرج إبراهيم.

حميدة ليست امرأة تعيش على حساب أحد أو امرأة تعمل بغيًا من وقت إلى آخر، بل هى امرأة تمارس مهنة الدعارة . وهى التى اختارت هذه المهنة كى تحقق طموحاتها فى الثراء، كى تخرج من الزقاق. من خلال هذا اندمجت فى فضاء المدينة الحديثة، وبين صورة الداعرة والمدينة كثيرا ما يحدث نوع من التماثل:

"تبدو لنا صورة المومس وسيلة أخرى للوصول إلى شاعرية المدينة (...). إنها نقطة ضعف المدينة لأنها من لحم ودم فى عالم الحجر هذا. (...) تحت ظروف معينة يشعر الرجل بأنه يمتلك المدينة من خلال المرأة. (...). عدم استيعاب المدينة يعنى، على مستوى الوعى المباشر، البقاء على السطح، بسبب قواعد يجب احترامها أو حواجز ممنوع تجاوزها. إن نظام دفاع المدينة لا يكمن فقط فى القوانين الرسمية وأيضا فى الشكوك غير الواضحة للسكان. إنهم لا يفتحون لك ديارهم، ولا حتى وجوههم. لا نتكلم ولا نبتسم للغريب، ولا نشكره لأدبه. فعندما يلج المومس، يشعر الغريب أنه يتجاوز إحدى الممنوعات. (...) وجد إذن نقطة ضعف فى هذا الحصن الذى كان يبعده إلى الخارج، بعيدا. (...). إن المرأة-الملجأ لا تشكل بالضرورة انقطاعا، بل يمكن أن تُستخدم كمرحلة لاستيعاب متعجل للمدينة. (...) يصبح اكتشاف مدينة معينة دخولا فى الوجود الحضرى، دخولا فى الواقع المفرط للمدينة surréalité urbaine . وبنفس الطريقة، يمكن للمومسات وبعض أحياء البغاء أن تخبرنا شيئا عن هذه المدينة وعن الوضع الحضرى فى مطلقه (...). علينا إذن أن نقول كيف تعبر المومس عن الواقع المفرط للمدينة" (٥٧).

إن حميدة دخلت فى هذا "الوجود الحضرى" بعد أن صارت داعرة ، ملغية بذلك شخصيتها القديمة، وأصبحت هذه الشخصية تحمل فى طياتها روح الطبيعة الحضرية بشكل عام وروح مدينة معينة فى وقت محدد من تاريخها، وهى مدينة القاهرة التى تحتلها الجيوش البريطانية. إنها هى هذه النقطة الضعيفة فى الحصن التى يتخيل الجندى الإنجليزى أنه يمكن من خلالها أن يمتلك المدينة كلها، وبالتالى الوطن أيضا. نقطة ضعف يفعل فيها رجل المدينة ما يشاء، هذا الفاسد الذى لا مشاعر له، الرجل الذى غيَّرها كلية.

تغيير الشكل: حميدة اسمها تيتى

اختار لها فرج إبراهيم منذ أول يوم وصلت فيه اسم "تيتى". تُبَدِّل إذن حميدة اسمها ذا الرنين العربى الملحوظ الذى لا يُعتبر أنيقا بما فيه الكفاية لاسم الدلع تيتى، وهو أسهل فى النطق بالنسبة إلى الجنود الإنجليز، حتى وإن كان غريبا بالنسبة إليها : "هذا اسم غريب، لا معنى له"[٥٨] (ص ١٨٠).

ولكن سرعان ما تتجاوز هذه التحفظات ويقنعها فرج إبراهيم أنها لا بد أن تنسى حميدة التى لم تعد موجودة، كما يشرح لها. وتقول هى لنفسها:

> "فلا يجوز أن تُنادَى فى شريف باشا بما كانت تُنادَى به فى المدق" (ص ١٧٩).

فحميدة لم تعد هى نفس المرأة، لدرجة أنه أصبح من الصعب التعرف عليها لمن يقابلها فى الشارع، فعندما يراها حسين كرشة وعباس الحلو تمر داخل عربة فى الشارع، عباس فقط هو الذى يتعرف على شىء ما فى طريقتها ويجرى وراءها. تحت تأثير الصدمة يقول: "ما هذه بفتاته" (ص٢٢١). وفى عدة صفحات قبل هذا يصف الراوى حميدة بعد تغييرها. لقد أصبحت بغيًّا أنيقة:

> "فبدت امرأة جديدة كأنما وُلدت فى أحضان النضارة ونمت وترعرعت فى مطارف الجاه والنعيم؛ على الرأس عمامة بيضاء

مرتفعة في تقوس كالخوذة، عُقص تحتها شعرها المدهون العبق، الخدان والشفتان مصبوغتان بالحمرة على خلاف بقية الوجه خلا من الأصباغ، بعد تجربة طويلة دلت أن بشرتها البرونزية أفتن للجنود الحلفاء وأحب إليهم، الأشفار مكحلة، والأهداب مدهونة مفصلة تهدف أطرافها الحريرية إلى علٍ، وعلى الجفون ظلال بنفسج مقطرة من نسائم الفجر، هلالان مزججان خطتهما يد ماهرة مكان الحاجبين، سلسلتان من البلاتين نواتا نبقتين من اللؤلؤ تتدليان من الأذنين، غير ساعة ذهبية في معصمها وهلال منغرس في مقدم العمامة، فستان أبيض يشف أعلاه عن قميص وردي وتتضح حاشيته بسمرة فخذيها، جورب رمادي من الحرير الخالص لبسته لا لشيء إلا غلو ثمنه، وقد تطاير شذا عبق من تحت إبطيها وراحتيها وعنقها" (ص ٢١١).

إن المرور من فضاء إلى آخر في قلب مدينة واحدة غيَّر شكل حميدة، فمن خلال تغيير الفضاء وفضاء السكن الفرعي، تغيرت هي نفسها كثيرا. تأقلمت وحياتها الجديدة. وفي وصف الفضاء الذي تتحرك فيه، نرى نفس العناصر: المرآة والحوض الذهبي، ولكنها الآن تحس بالألفة في هذا المكان الذي كان غريباً جدا بالنسبة إليها في البداية، وجعلت منه مكانها. وحصلت أيضا على كل المعرفة التي تحتاجها المرأة كي تبرز جمالها، وتعلمت التعقيد الذي يُعتبر إحدى خاصيات الحضرية. نرى هذا من خلال تعلمها لفن المكياج واختيار الملابس والمجوهرات، كل التفصيلات التي تدل على أنها أصبحت امرأة غنية. وفي نفس الوقت، فقدت الجانب الوحشي لجمالها. ولكن هناك تفصيلة واحدة تدل على أصولها الاجتماعية: حبها المبالغ فيه للمجوهرات، وبشكل عامٍ "سوء ذوقها" (ص ٢١١) . وفي حين أن كل شيء فيها يبدو متغيرا فإنها بقيت على نفس الشخصية وظلت تلك المرأة المغرورة. وخلافا للبغايا الأخريات، ممن يعانين ويحلمن بحياة أكثر "عفة"، فإن حميدة لا تندم على شيء ولا تنظر أبدا إلى الوراء.

علاقتها بفرج إبراهيم وتطورها

يلتقط فرج إبراهيم حميدة فى حقل انتخابى. إنه غريب عن عالم الزقاق أتى من الخارج واصطادها، بالمعنى الحرفى للكلمة. إن اللقاء الأول بينهما (الذى يعيشه القارئ من جانب حميدة) يتميز بالإعجاب المتبادَل الجامح والغرائزى. إنهما يتبادلان نظرات تحدٍ: "التقت عيناها بعينيه تتفرسان فيها بقوة وقحة" (ص١٣١).

عند هذا اللقاء الأول تدرك حميدة (وربما هذا هو ما أعجبها فيه) أن هذا الرجل الأنيق "يبدو غريبا عن وسطه" (ص١٣٢). إنها مندهشة، واندهاشها ينسيها لوهلة لحظة الكراهية التى ولدتها فيها نظرات هذا الرجل الذى لا حدود لثقته فى نفسه: "هذا أفندى وجيه، وأين من زقاقنا الأفندية؟" (ص ١٣٢) .

إن مشاعر حميدة تجاه هذا الرجل تبقى متأثرة بهذين العنصرين: من جهةٍ انجذابها العنيف نحو الرجل الذى يلبى رغبتها فى العراك، ومن جهة أخرى الانبهار أمام كل الذى يمثله، فتردد مرتين التعبير "أفندى وجيه" (ص ١٣٢) و (ص ١٣٤):

"وجدت فيه ما لم يجتمع لسواه ممن عرفت من الرجال: القوة والمال والعراك" (ص١٣٤).

وتأتى بعد هذا فترة يجلس فيها فرج إبراهيم يوميا فى مقهى المعلم كرشة كى يراها وراء نافذتها، ويُظهِر فى أثناء هذه الجلسة ثراءه، هذا التصرف هو فى الحقيقة علامة موجهة لحميدة، ليؤكد لها ما كان يدل عليه مظهره . إن هذا التصرف هو جزء من استراتيجية التقارب التى وضعها فرج إبراهيم. وإذا ظهر فى الأول من خلال نظرة حميدة له، فإن الراوى العليم هو الذى يصفه فيما بعد، كاشفا هكذا الدوافع العميقة التى تميز هذه الشخصية وحقيقة العلاقة التى تربطه بحميدة. إنها علاقة استغلال. فبعد أن وضع "الإطار العام" وبعد أن أظهر ثراءه وعرف كيف يجعلها فى حالة انتظار وتحدٍ، يستخدم فرج مشاعر الازدراء لمسقط رأسها ويستغل مشاعرها بعدم الانتماء إلى فضاء الزقاق فى آنٍ. إنه يميز دائما بينها وبين الفضاء التى أتت منه. يردد لها أنها لا تنتمى

إلى الزقاق، ولا تماثل ممكنًا بينها وبين سكان هذا الفضاء. إنه يلعب أولاً على التمييز ثم يستغل غرور حميدة من خلال تأكيده أنها أهم وأفضل من سكان زقاق المدق الآخرين. يغذِّى هكذا كل مشاعرها السلبية تجاه فضاء الزقاق. وفى نفس الوقت يضع أمامها فضاء الأحلام – وهو فضاء المدينة الحديثة – فى الوقت الذى يطلق فيه مقارنات بين سكان هذا الفضاء، خصوصًا النساء منهم (نجمات السينما) وحميدة. من خلال هذه الاستراتيجية التى تخلط الحقيقة بالكذب، معترفا تارة بمهنته الحقيقية كقوَّاد، وقائلا تارة أخرى إنه "معلم رقص" (ص ١٧١)، واضعًا قناع العاشق ثم المدرس لينتهى إلى غايته فيقنعها بترك الزقاق، و فى نفس الوقت يربطها ماديًّا وعاطفيًّا به. وفى نهاية الرواية، يقرر أن يتخلص من القناع الأخير الذى كان لا يزال يلبسه وهو قناع العاشق، فيسبب هذا صدمة عنيفة لحميدة. فإذا كانت العلاقة بينهما منذ البداية هى علاقة اضطهاد واستغلال – هو القواد وهى البغىُّ – فإن حميدة لا ترى العلاقة هكذا. وحتى إذا كانت ذكية بما فيه الكفاية كى تفهم الذى ينتظره منها، فإنها تحاول حتى النهاية أن تقنع نفسها بكونه يحمل لها مشاعر حب، حتى إذا كان هو من جانبه لم يعد يخفى أهدافه الحقيقية. وعندما يخلع هذا القناع الأخير تتخذ حميدة رد فعل عنيفًا فترغب فى قتله. وتشكل هذه الرغبة ردًّا تلقائيا على عنف علاقة الاستغلال التى وضعها فرج.

تكمن أهمية العلاقة بين فرج وحميدة فى أنها هى الوحيدة بين شخصيتين من أوساط اجتماعية وحضرية مختلفة فى الرواية، وهى علاقة استغلال يستخدم فيها إبراهيم حميدة لتحقيق أعلى مستوى من الربح من خلال عملها فى البارات التى يرتادها الجنود الإنجليز.

فبنفس الطريقة التى يحقق بها حسين كرشة رغبته فى الاغتناء وفى الخروج من الزقاق من خلال العمل فى المعسكرات الإنجليزية، تغتنى حميدة أيضا من خلال عملها كامرأة ليل لدى الجنود الإنجليز. فهاتان الشخصيتان الاثنتان تذهبان إذن لبيع نفسيهما لجيش الاحتلال. إن ظهور العنصر الإنجليزى فى النص يرتبط طبعًا بالإطار التاريخى

للرواية، وللفترة الزمنية بشكل عام، ويلعب أيضا دورا مهمًا فى السرد، فالتشابه بين الخيارات المهنية لحسين وحميدة ليست محض مصادفة. فيؤكد الراوى هكذا أن لا بدائل أخرى خارج الزقاق فى المدينة الحديثة غير العمل مع الجيش الإنجليزى. وهكذا تسقط حميدة فى خطيئة مزدوجة.

٣ - فضاءان متناقضان فى المواجهة

تلعب الفضاءات الفرعية دورًا مهمًا فى تغذية هذا التناقض الرئيسى الذى بُنيت حوله شاعرية النص.

الفضاءات الفرعية: البار فى مواجهة المقهى

داخل الزقاق نفسه يمكننا أن نميز بين عدة فضاءات فرعية ذات أهمية متفاوتة: أولا فرن الفرانة، ثم الشقة التى تعيش فيها حميدة مع أمها بالتبنى، وأخيرا مقهى المعلم كرشة. هناك فضاءات فرعية أخرى ولكنها لم توصف تفصيليا كشقة السيد رضوان أو شقة أسرة المعلم كرشة.

داخل الزقاق

فرن حسنية: مكان قذر

تسكن هذا الفضاء ثلاث شخصيات : حسنية الفرانة وجعدة زوجها وزيطة صانع العاهات، وكلها موجودة أسفل السلّم الاجتماعى. ويتميز هذا الفضاء الفرعى بقذارته (قمامة وتراب وروائح قذرة) وبالظلام الدامس فيه:

> **"يقع الفرن فيما يلى قهوة كرشة، لصق بيت الست سنية عفيفى. بناء مربع على وجه التقريب، غير منتظم الأضلاع يحتل الفرن جانبه الأيسر، وتشغل الرفوف جدرانه، وتقوم مصطبة فيما بين**

الفرن والمدخل ينام عليها صاحبا الدار: المعلمة حسنية وزوجها جعدة. وتكاد الظلمة تطبق على المكان ليل نهار لولا الضوء المنبعث من فوهة الفرن. وفى الجدار المواجه للمدخل يُرى باب خشبى قصير يفتح على خرابة تسطع فيها رائحة تراب وقذارة، إذ ليس بها إلا كوة فى الجدار المواجه للمدخل تطل على فناء بيت قديم. وعلى بعد ذراع من الكوة، وعلى رف ممتد، مصباح يشتعل، يلقى على المكان ضوءا خفيفا يفضح أرضه المتربة المغطاة بأنواع لا يحصيها العد من القانورات المتنوعة، كأنها مزبلة" (ص ٤٨).

شقة حميدة وأمها: مكان متواضع جدا

ليست قذرة شقة حميدة وأمها بالتبنى ولا تراب بها، ولكنها فضاء نجد فيه كل مميزات الفقر. إنها شقة ضيقة: غرفة الضيوف صغيرة (ص ١٦)، وفى غرفة النوم تنام حميدة على كنبة قديمة وأمها على حصيرة على الأرض (ص١٦٥)، العفش قديم وباهت (ص ١٦)، والنافذة تطل على مكان مألوف وضيق أيضًا هو زقاق المدق.

مقهى المعلم كرشة: مكان للّقاء والتعارف

يرتبط مقهى المعلم كرشة تاريخيا بفضاء الزقاق. إن جدرانه مزينة بأرابيسك كما يرتبط المقهى ارتباطا وثيقا بتاريخ الحى، فهو مكان للقاء بين سكان الزقاق ولكنهم لا يترددون عليه كلهم، فمثلا لا يذهب إليه سيد سليم علوان. إنه فضاء موحَّد نسبيا من وجهة نظر اجتماعية ولا تتردد عليه كل الطبقات الاجتماعية، ولكن يأتيه بعض الزبائن من الأحياء المجاورة، وإن كانوا ينتمون أيضا إلى نفس الطبقات الشعبية، فعندما يظهر فرج إبراهيم ويجلس عدة أيام متتالية فى المقهى يسبب ظهوره دهشة. إنه إذن مكان "للأنشطة الاجتماعية" بالنسبة إلى سكان الزقاق كذلك، مكان يقدم المشروبات والنارجيلة للزبائن ويسمح بلعب الدومينو والكومى ويشهد كذلك حدثًا رئيسيا يقترب

من كونه حفلا، ففى بداية النص يتم طرد الشاعر الذى كان يقول شعراً على الربابة واستبدال مذياع به يبدو أنه الوحيد فى الزقاق كله، يذيع أخبار العالم الخارجى وموسيقى أيضا. فيرمز إدخال الراديو إلى التغييرات التى تحدث فى هذا الزمن(٥٩) . إنها تحدث فى بداية الرواية ويمكن أن تغير علاقة سكان الزقاق ببقية العالم. ولكن فى نهاية الرواية يبقى الوضع متسماً بنفس الجمود ويظل مجتمع الزقاق الصغير جامدا إلى أبعد حد. وإذا كان الراديو قد شكل نافذة صغيرة على العالم الخارجى فإنه بالأساس جعل مجتمع الزقاق متضامنا أكثر فيما بينه. إن التلقى الجماعى لأخبار العالم الخارجى والتحاور المباشر حول الحدث ذاته يؤدى إلى تكاتف السكان فى مواجهة هذا العالم الخارجى. ولا يشكل الراديو هنا وسيلة للحصول على معلومات بقدر ما يشكل حجة للاجتماعيات، كما يدل على هذا كونه قد حل محل شاعر الربابة (الحكَّاء). وإلى جانب الراديو يستخدم رواد المقهى وسائل أخرى للاجتماعيات مثل الشائعات. فيشكل المقهى فضاءً لتداولها (خصوصًا حول آخر مغامرات المعلم كرشة الجنسية). وهو أيضا المكان الذى يطلب فيه عباس الحلو رأى كبار المقهى قبل أن يذهب كى يعمل فى المعسكرات الإنجليزية.

خارج الزقاق

شقة القواد فرج إبراهيم

يكتشف القارئ شقة فرج إبراهيم من خلال عيون حميدة عندما تذهب هناك للمرة الأولى. إنها منبهرة بهذا الفضاء كما كانت منبهرة بالمناظر التى رأتها فى الشارع. ويمكن تعريف هذا الفضاء بأربع صفات: السعة والضوء والصوت والفخامة. والذى تراه أولا هو أن الفضاء واسع، الفضاء الذى يؤدى إلى الشقة والفضاء نفسه؛ فـ "السلم" الذى يؤدى إليه "عريض"، و"الردهة" قبل المدخل "طويلة"، وفى الداخل هناك "دهليز طويل"، ثم تلاحظ أن هناك "مصباحًا كهربائيا قوى الإشعاع"، ثم تسمع "أصواتًا وغناء" فى الغرف المغلقة. بعدئذ فقط تلاحظ الأثاث الفخم و"المقاعد الجلدية والسجادة المزركشة ومنضدة مستطيلة مذهَّبة الأرجل" (ص١٥٩).

نجد الوصف التالى لهذه الشقة فى ص ١٧٨، عندما تترك حميدة الزقاق كى تذهب لتسكن عند فرج. ونجد نفس الأوصاف: عندما تستيقظ ترى "سقفًا أبيض، ناصع البياض"، بمصباح كهربائى. الصباح متقدم جدا والشمس تأتى من خلال الشيش، وفى الحمام تكتشف رصة من زجاجات العطور، مما يمثل شيئًا جديدًا بالنسبة إليها. تستخدم مشطًا من العاج كى تمشط شعرها. كل الصفحات الخاصة بوصف مسكنها الجديد ترتكز على التفصيلات الفخمة لهذا الفضاء، وعلى الطبيعة الجديدة وغير المألوفة لكل هذه التفصيلات بالنسبة إلى حميدة.

وتشكل شقة فرج إبراهيم أيضا فضاءً للتعليم حيث تتعلم حميدة الرقص واللغة الإنجليزية. هذا يحدث فى أول يوم وصولها عند فرج إبراهيم فتكتشف مذهولة ما يسميه فرج "مدرسته" والتى تحتل حيزا مهمًا من هذه الشقة. يزوران معا قاعة أولى هى القاعة المخصصة لتعليم الرقص العربى، وهى واسعة وفخمة كباقى الشقة، وهناك تشعر بالحرج أمام شخصية سوسو معلم الرقص. وفى القاعة الثانية قاعة الرقص الغربى يلفت نظرها أولا الأنغام "الغريبة" التى تسمعها "فى دهشة وإنكار" (ص١٨٢) قبل أن تشعر بالانبهار أمام لبس الراقصات. ولا تشعر بصدمة عنيفة إلا عند وصولها إلى القاعة الثالثة، حيث تُستخدم امرأة عارية كمرجع لتعليم مبادئ اللغة الإنجليزية.

والمشهد الثالث الذى نرى فيه حميدة فى مسكنها الجديد يقع فى نهاية الرواية وهى تستعد للخروج:

"ولكنها الآن تطيل الوقوف أمام المرآة المصقولة، أصلها ثابت فى الحوض الذهبى وفرعها سامق فى سماء الغرفة" (ص٢١٠).

يمكننا أن نستنتج من هذا الوصف أن شقة فرج إبراهيم موضوعة فى مواجهة شقة حميدة فى الزقاق، ففى حين أن الأولى واسعة نجد الثانية صغيرة ، وفى حين أن الأولى مضيئة نرى بيت حميدة مظلمًا دونما كهرباء، وفى حين أن أثاث الأولى فخم نجد أنه فى شقة حميدة قديم وباهت، وأخيرا فى حين أن الأولى تعتبر فضاءً للتعليم بغض النظر عن نوع المواد المدروسة نجد أن الثانية فضاء جامد لا يتحرك ، تتكرر فيه نفس المشاهد إلى ما لانهاية.

الحانات

إلى جانب شقة فرج إبراهيم ثمة ثلاثة فضاءات ثنائية تم وصفها فى المدينة الحديثة، وهى الحانتان ومحل الورد حيث يقع اللقاء المصادف بين عباس وحميدة. إن هذين الفضاءين، باستثناء محل الورد الذى لا يعتبر مهمًا، هما فضاءان للتفكك الاجتماعى، على عكس مقهى المعلم كرشة فى الزقاق الذى هو فضاء للاندماج الاجتماعى.

يكتشف القارئ لأول مرة حانة فيتا بجانب حارة اليهود (ص٢٠٦) عندما يأخذ حسين كرشة صاحبه عباس الحلو إلى هناك، فى أثناء عودة عباس من العمل فى إجازة وبعد صدمته بسبب خبر اختفاء حميدة. أما حسين فهو يعانى بسبب طرده من العمل. إن صاحب هذه الحانة هو الخواجة فيتا ويتردد عليها "خمرجيو" البلد لأن كأس النبيذ هناك بقرش ونصف. والفضاء منظم هكذا: أغلب الزبائن واقفون على البار، ووراء هذا البار نجد فيتا، والبعض فقط جالسون حول الموائد القليلة فى المكان الذى يتميز بالصخب الشديد.

والحانة الثانية لا اسم لها فى الرواية. وهى التى تشكل ديكور نهاية عباس الحلو المأساوية، فعندما يمر أمام هذا المكان مع صديقه حسين فى جولة استطلاعية قبل الموعد الذى حدده مع حميدة يلمح فى الداخل خطيبته السابقة جالسة فى وسط جنود إنجليز والكل يسكر فى جو من العربدة. فيتملك عباس شعور بالكراهية المجنونة ويقذف زجاجة فى اتجاه حميدة فتصاب . فيرتمى العساكر الإنجليز – وعددهم عشرة – عليه ويقتلونه. إن هذا البار يختلف إذن جذريا عن الحانة الأخرى، فهو فضاء لا يتردد عليه إلا الجنود الإنجليز، والشخصيات الأخرى موجودة من أجل العمل (النادل وحميدة). إن عباس الحلو وحسين لا يدخلون هذا المكان كى يشربوا كأسا. عباس هو الوحيد الذى يدخل المكان وحسين يبقى على العتبة، وفضلا عن ذلك فإن هذا الفضاء هو فضاء موت عباس الذى يجسد إلى حد ما روح الزقاق.

يتناقض هذان الفضاءان إذن تناقضا واضحا مع مقهى كرشة فى الزقاق، فهما فى الحالتين ليسا مكانين للاجتماعيات فى الحى أو فى الشارع، حيث يعرف

الزبائن بعضهم بعضًا. ففى حين أن مقهى كرشة كان يوحد مجتمع الزقاق فى مواجهة بقية العالم، تساهم هذه البارات بالعكس فى انفصال الفرد عن عالمه اليومى وتطرح مخرجًا من عالم النهار عبر الدخول فى عالم الليل حتى وإن كانا يخلقان فى الوقت نفسه هوية مشتركة وشعورا بالانتماء، ولو لمدة ليلة واحدة، إلى مجموعة السكارى وإن بقيت هذه المشاعر غير مستقرة.

شاعرية التناقضات

يبقى عالم الزقاق والعالم خارج الزقاق عالمين متناقضين فى الرواية؛ فالزقاق جامد فى دورة عدم حراكه اللامتناهية نقيض العالم الخارجى الذى يعصف به العديد من التقلبات، خصوصًا بسبب الحرب العالمية الثانية. على المستوى المباشر للحواس، يشكل الزقاق أيضا عالم عدم الحراك، فى حين أن باقى المدينة يتحرك باستمرار، تلك المدينة التى تعبرها دائما تاكسياتها وعربات الترامواى. فعندما يتجه عباس الحلو وحسين إلى البار الذى تعمل فيه حميدة يصف الراوى عالما مليئا بالضوضاء وبالحركة المستمرة:

> **"ودوى سطح الأرض على غير انقطاع، فمن جعجعة الترام إلى أزيز السيارات، ومن نداء الباعة إلى نفخ الزمارات، غير همهمة البشر، فكأنهما بخروجهما من المدق إلى هذا الطريق قد انتقلا من المنام إلى يقظة صاخبة" (ص٢٣٥).**

وبينما يبطئ كل شىء فى الزقاق نجد كل شىء سريعا جدا فى الخارج (التاكسى)، وفى حين أن لا كهرباء فى الزقاق نجد أن المدينة فى الخارج تبرق كلها، ويصبح هذا التناقض ملموسا أكثر من خلال التناقض بين شقة حميدة وشقة فرج إبراهيم، وفى حين أن عدة فضاءات فى الزقاق تتميز بقذارتها المقرفة (مزبلة زيطة) أو بعدم نظافتها (العم كامل)، نجد أن العالم الخارجى هو عالم النظافة البرّاقة. وأخيرا، فى حين أن عالم الزقاق هو عالم التكرار الأبدى نجد أن بقية المدينة، التى نراها من وجهة نظر حميدة، هى عالم المشاعر الجديدة.

إنه العبور من عالم إلى آخر ومن فضاء إلى آخر، ومن أحد جوانب التناقض إلى الآخر، هو الذى يشكل حبكة هذا النص الأدبى ويخلق ديناميكية الرواية.

حميدة: لذة المدينة

هذا التناقض الذى نراه بين فضاءين يصفهما الراوى على أن لا صلة بينهما على الإطلاق هو الذى يسبب دوار vertige حميدة عندما تخرج من الزقاق لأول مرة وعندما ترى المدينة لأول مرة. إن وجود هذا المشهد، الغنى بالتفصيلات، فى حد ذاته مهم جدا لتحليل صورة المدينة فى زقاق المدق(٦٠). إنه مركز فهم العالم الحضرى فى النص، فشاعرية النص مبنية على التناقض بين عالمين لا تصالح ممكنًا بينهما، وأيضا على هذا الشعور بالدوار (أمام المدينة) الذى تسببه التطورات العديدة والمشاعر الحسية للفضاء، فيتحدث بيار سانسو عن "اللذة" llynx :

> **"سنتحدث أخيرا عن "اللذة". الشىء الذى يدوّخ القادم الجديد فى مدينة ما هو رقصة السيارات والوجوه وكثرة الأشياء التى نريد أن ننظر إليها جيدا، فنجد الدوار على كل المستويات: زيغان النظرة التى لا تركز على شىء محدد، على معالم، على شىء يمكن اعتباره شاهدًا، حيرة الاختيار حيث هناك العديد من الإمكانيات التى يمكن تحقيقها ونحن نتردد فى أخذ القرار"(٦١).**

فيشكل فضاء الزقاق والفضاء الخارجى عالمين مختلفين تماما بعضهما عن بعض ومنغلقين على نفسيهما فى قلب مدينة واحدة، بالرغم من وجود فضاء انتقالى حول زقاق المدق. إن المرور من فضاء إلى أخر يعتبر حدثا نادرا، وعندما يقع كما يحدث فى حالة حميدة، يتسبب فى انحدار أخلاقى، فهى تتحول إلى عاهرة محترفة. يطلق الراوى حُكمًا سلبيا واضحا على حميدة (ص ٢١١)، فبالنسبة إليه هى عاهرة بالفطرة كما يصفها فرج إبراهيم، وهو يعطى عنها صورة سلبية من خلال اختياره للأوصاف التى يصفها بها عندما يتحدث مثلا عن شذوذها (ص ٢١٢). ومن خلال هذا الحكم الأخلاقى، ومن خلال مسيرة بطلة زقاق المدق، تم تصوير الفضاء الحضرى على أنه متعدد الحواجز. فلا يعترف النص للشخصيات بإمكانية أو بحق الانتقال من فضاء حضرى إلى أخر، وبالتالى من فضاء اجتماعى إلى آخر، عدا اختيار حياة تم الحكم

عليها سلبيا لأسباب أخلاقية، سواء كان العمل كعاهرة أو العمل مع المحتل الإنجليزى. وتعتمد حبكة الرواية الدرامية على عدم التصالح بين الفضاعين، وإشكالية النص المهمة هى التناقض بين عالمين(٦٢). فبعد أكثر من نصف قرن من بناء الخديوى إسماعيل "المدينة الحديثة"، وفى حين أن التناقض بين المدينة الحديثة والمدينة القديمة كان قد أخذ فى التراجع، يعظّم راوى "زقاق المدق" من شأن التناقض بين هذين الفضاعين، من خلال بناء حبكة درامية مبنية على الرغبة اللامنطقية لبطلته نحو المدينة الحديثة، وهى الرغبة التى تؤدى بالضرورة إلى ضياعها.

الجزء الثانى

يوسف إدريس ، "النداهة": اغتصاب المدينة للريف أو فقدان البراءة الريفية

بخلاف نجيب محفوظ، لم يعش يوسف إدريس طفولته فى القاهرة. إنه ينتمى إلى كتاب العاصمة ممن تمتد جذورهم إلى الريف، وهو العالم الذى يعطى له إدريس حيزاً مهمًا فى عمله. وقد وُلد سنة ١٩٢٧ فى بيروم، وهى قرية من قرى وسط الدلتا، وبعد أن عاش فترة من الزمن فى دمياط انتقل سنة ١٩٤٥ إلى العاصمة كى يدرس الطب فى جامعة القاهرة، وبسبب انتمائه "إلى البرجوازية الريفية الميسورة إلى حد ما"(٦٣)، لم يعرف قط شعور الفلاح الفقير التائه فى المدينة الكبيرة. وبعد تخرجه عمل طبيباً فى أحياء القاهرة الشعبية أغلب الوقت، مما عمّق معرفته بتناقضات العاصمة؛ فاكتسب من تردده على أوساط حضرية وريفية مختلفة وضعا خارجيا كثيراً ما نشعر به فى عمله، ممتزجًا بإنسانيته التى كانت قد تُرجمت من خلال التحاقه بمنظمات مناهضة للاحتلال الإنجليزى فى أثناء دراسته الجامعية، حتى وإن كان "رفيق طريق" أكثر مما كان مناضلاً ملتزمًا. بعد ثورة ١٩٥٢ ومع نشر أول أعماله الأدبية عرف نجاحًا قويًا واحتل حيزًا مهمًا فى الحقل الأدبى، كما أن عمله بعد ذلك كاتبًا صحفيًا فى جريدة الأهرام جعله أيضًا فى موقع أكثر قربًا من السلطة.

"أيد إدريس ثورة ١٩٥٢فى البداية، ثم ابتعد، مثل العديد من المثقفين، عن النظام الناصرى، ولكن دون أن يدخل معه فى مواجهة مباشرة قط. فكانت علاقته بالسلطة تتسم بعدم الاستقرار، وبقى قريبا منها بالرغم من الذكاء الذى كان يميزه

والذى سمح له أن يفهم خيانات هذه السلطة وضعفها، ولكن فى النهاية أصبحت ميوله أكثر فأكثر سوداوية"[٦٤].

ولكن بقيت أعماله متأثرة بهموم إنسانية، نشعر فيها أيضا بالأزمات وعدم الاستقرار اللذين عرفهما فى تاريخه الشخصى، لا سيما فى طفولته التى بقيت متأثرة بغياب الأب: "بسبب تنقلاته العديدة حيث كان يمارس العديد من المهن، تم تربية الطفل عند أجداده، فى وسط صارم جدا بين جدة متشددة وأم سلطوية"[٦٥]. ولكن بالرغم من هذا الجو غير المشجع، ورث إدريس عن جدته حبها للأساطير و"لحكايات النداهات"، ومن قريب ترزى عاش معه فى هذه الفترة اهتمامه بحكايات ألف ليلة وليلة وحكاية أبى زيد الهلالى أو سيف بن ذى يزن.

إن بداية ظهوره ككاتب تتحدد عادة بعام ١٩٥٤، وهو عام صدور مجموعته القصصية الأولى "أرخص ليالى"، وإن لم يكن هذا أول نص كتبه. ثم جاءت مجموعات قصصية أخرى: "قاع المدينة" ١٩٥٨، و"حادثة شرف" ١٩٥٩، و"النداهة" ١٩٦٩ وأخيراً "بيت من لحم" ١٩٧١ . كتب أيضا روايات مثل "الحرام" فى ١٩٥٦ و"العيب" فى ١٩٦٢، و"نيو يورك ٨٠ " فى ١٩٨٠، والعديد من المسرحيات. وسنة ١٩٩١ – سنة وفاته – حاز يوسف إدريس على جائزة الدولة فى الأدب. لا زال الكل يعتبره "أبا القصة القصيرة المصرية". وإذا كانت أولى أعماله، وهى الأعمال التى تصف الحياة القاسية فى الأوساط الشعبية، تُعتبر "واقعية"، فإن أعماله التالية ليست مكتوبة بنفس الطريقة المباشرة وتُعتبر أكثر التباسا وسخرية وتُدخِل الكثير من العناصر الرمزية فى النص. إن أكثر أعماله شهرة (مثل "الحرام"، وهى الرواية التى أخرجها هنرى بركات كفيلم سينمائى) تقع أحداثها فى الريف، و"ثلث أعمال [إدريس] التى نُشرت بين عامى ١٩٥٣ و١٩٦١ تقع أحداثها فى مناطق ريفية وتصف معارك الفلاحين الفقراء المستمرة من أجل البقاء"[٦٦]، وهذا خير دليل على أن الأوساط الريفية التى ترعرع فيها قد أثرت فيه تأثيراً قوياً.

"النداهة" هى القصة الأولى فى المجموعة التى تحمل نفس الاسم، وتبدأ القصة عندما يفتح حامد باب منزله ويكتشف زوجته فتحية متلبسة فى الفراش مع "الأفندى". وينجح الأفندى فى استغلال لحظة الفوضى التى تعم - حامد مصدوم وفتحية تصرخ والطفل يبكى- لكى يهرب. وعندما يهرول حامد وراءه يكون الأفندى قد اختفى فى الزحمة. ويدرك حامد مرعوبًا ومشلولاً أن عليه هو أن يتخذ خطوة ويعاقب زوجته: عليه أن يقتلها. أما هى فلا تنتظر غير ذلك وتتمنى فقط أن تكون نهايتها سريعة، وتتبع هذا المشهد الأول رحلة فى ذهن فتحية التى تذكر الهاتف الذى كان يراودها والذى كان يصور لها الأحداث كما وقعت بالضبط، ثم يقوم الكاتب بعمل "فلاش باك" يشكل فى الحقيقة الجزء الأهم للقصة. ويبدأ بوصف فتحية عندما كانت تعيش فى القرية ويطرح الأسباب التى جعلتها تتزوج حامد، ثم رؤيتها للقاهرة، وأخيرا وصولها إلى المدينة الكبيرة كزوجة لبواب، وهى التى كانت فى البداية منغلقة تماما على نفسها أصبحت تنفتح شيئا فشيئا. ولكن عندما يلاحظها أحد سكان العمارة ويحاول أن يجذب انتباهها يرجع لها الهاتف وتنكمش من جديد، حتى هذا اليوم الذى يأتى لها فى غرفتها تحت الدرّج. هنا ينتهى الفلاش باك.

ما زال حامد مترددًا وما زالت فتحية تتمنى إفراجا سريعا، ولكن حامد لن يقتل فتحية "أكان صنع هذا لو كانوا فى بلدهم؟" تتساءل فتحية. وعند الفجر - فإن زمن القصة يمتد فقط ليوم، من نهاية الظهرية إلى فجر اليوم التالى - تغادر الأسرة الصغيرة، الأب و الأم والولدان، العمارة وتتجه إلى باب الحديد. ولكن عندما يصلون عند المحطة ومع أن حامد قطع أربع تذاكر، "غافلته فتحية فى ازدحام القادمين والراحلين فى باب الحديد وهربت. عادت إلى مصر.. بإرادتها هذه المرة، وليس أبدًا تلبية لهاتف أو نداء نداهة".

إن الحبكة فى النداهة مبنية حول ثلاث شخصيات فقط: فتحية، التى يمكن اعتبارها بطلة القصة، وزوجها حامد، والأفندى الذى لا اسم له. وفى المركز من القصة نجد علاقة فتحية بالمدينة، التى هى فى الأساس علاقة مبنية على الرغبة. ومن خلال هذه الشخصية تتداخل العلاقة بين المدينة والريف.

١ - الشخصيات

فتحية: شخصية متناقضة تعيش بين الخوف ورغبة اكتشاف الآخر

ويقدّم النص فتحية على أنها "بنت طيبة من بنات ريفنا ذات عقل راجح" (ص١٣)، ولكن الجمل التالية تجعل من هذه الملاحظة ملاحظة ساخرة للغاية، فالدليل على ذلك "العقل الراجح"، حسب الكاتب، هو أنها فضلت حامد عن مصطفى كزوج حتى إذا كان مصطفى دخله أفضل، لأن حامد يعيش فى القاهرة ولأن زواجها به سيسمح لها أن تعيش فى العاصمة. وينتهى هذا الجزء بملاحظة حول السبب الحقيقى وراء اختيار فتحية، فليس عقلها هو الذى دفعها إلى حامد بل سبب غامض، والقول إن عقلها له دخل فى هذا الموضوع ليس منصفا لهذا العقل، من ناحية لأن الدليل ليس مقنعا، فلا يوجد شىء أكثر لا عقلانية من رغبة المدينة هذه، ومن ناحية أخرى هناك ردود أفعالها المتناقضة على كل الأحداث التى تأتى بعد ذلك والتى تتصرف فيها فتحية اعتمادا على مشاعرها وليس على "عقل راجح". إن هذا التأكيد إذن ساخر تنبئىٌ، ولكنه يلعب أيضا دورا مهمًا فى السرد حيث إنه يسمح بالتأكيد على انتماء فتحية إلى العالم الريفى وعلى تمييزها عن ذلك العالم فى آن واحد. فيبدأ إدريس فى التأكيد على هذا الانتماء من خلال إعطائها خاصية مشتركة هى عقلها الراجح، قبل أن يصف فتحية فى فرديتها.

ففتحية ليست "بنتًا ذات عقل راجح من ريفنا" عادية؛ فكل شىء فى مظهرها يميزها عن الفلاحات الأخريات؛ فتتميز "بجسدها الأبيض الناصع البياض" (ص١٤)، وبجمالها. إنها بنت طويلة ونحيفة و"ليست مخلوقة لتُغرز من طلعة الشمس إلى مغيبها فى الطين" (ص١٤) كما يقول الراوى بشكل جاف. ويبنى الراوى شخصية فتحية فى تناقض واضح مع بيئتها الأصلية، ففى حين أن الفلاحين سمر البشرة بشكل عامٍّ نجد أنها بيضاء، وتختلف عنهم أيضًا بسبب طول قامتها، ولكن عندما تصل إلى القاهرة تبدو هذه المرأة غريبة كأن "وجه طفلة صغيرة ورأسها قد رُكّبا لامرأة" (ص١٥).

وإذا كانت فتحية تتميز عن الآخرين شكلاً، فإنها تتميز عنهم فى الأساس بسبب رغبة المدينة التى تكمن داخلها، وبسبب تعطشها للاكتشاف وللتعرف على الآخر. إن هذه الرغبة وهذه الجرأة هما اللتان تميزان فتحية عن الفلاحات الأخريات، وأيضا عن زوجها.

قبل زواجها بحامد نجد أن فتحية "على يقين دائم أن حياتها فى بلدهم محدودة" (ص١٣)، "وأنها حتما بطريقة أو بأخرى سيُكتب لها أن تعيش فى مصر" (ص١٣). وعندما تصل إلى القاهرة وبعد صدمة الوصول الأولى تبدل جلابيتها السوداء بجلابية مشجَّرة على طريقة القاهريات، وتصرفاتها تتغير أيضا حيث "أصبحت تردُّ، بل وأحيانا تثير النقاش وتلبِّى الطلبات" (ص ١٩). وإن كانت تحاول أن تعمل خادمة عند سكان العمارة فهذا ليس من أجل المال بقدر ما هو من أجل "التعرف": "كانت فى الواقع تريد أن تتعرف على أهل مصر أكثر" (ص ١٧). وعندما تبدأ فى التعرف على سكان القاهرة وعندما يصبحون كائنات حية بالنسبة إليها، كائنات تراها يوميا، وعندما ترى نساء المدينة اللاتى كانت تتصورهن أكثر جمالا يولِّد لديها كل هذا شعورا بالغرور: "وصل الغرور إلى درجة الاعتقاد أنها لو لبست مثلهن لأصبحت محطَّ أنظار الناس جميعا، ولاعتبروها – مثلما كانوا يرونها – فى البلدة ملكة من ملكات الجمال" (ص ١٧).

تأثير المدينة الكبيرة على فتحية قوى جدا. إن الحياة فى المدينة ومحاولات الأفندى الملحَّة تقوِّى "طبيعتها الخجولة المنطوية"(ص١٧). فى البداية كانت تقضى وقتها فى غرفتهم أمام الباب، والكلمة المستخدمة هنا هى "قبع". وهى حرفيا "أسيرة" الرحلة من محطة باب الحديد إلى العمارة (ص ١٥)، وتتكرر كلمة "منكمشة" سبع مرات فى القصة، والحقل الدلالى للخوف والانغلاق على النفس من أكثر الحقول المستخدمة: "أسيرة" (ص١٥)، "مروَّعة، مذهولة، ترتجف" (ص١٦)، "لا تملك إلا أن تزداد انغلاقا وانكماشا" (ص١٨)، "الخائفة المنزعجة المذعورة" (ص ٢٤)، "شلل الخوف" (ص ١٩)، ولا يتردد الكاتب فى مقارنتها بـ "حيوان كحيوان القواقع" (ص٢٤)

و"كتلة صماء من اللحم والعظم غير قادرة على الإرسال أو الاستقبال" (ص٢٤). وتصل هذه المشاعر إلى ذروتها لحظة دخول الأفندى الغرفة، الذى يفاجئ فتحية "مصعوقة، مشلولة، منتهية" (ص ٢٨). لقد فقدت كل قدرتها على أى رد فعل وفقدت كل ما تعلمته فى الريف من مَلَكَة المعرفة savoir-faire وإن لم تكن لتفيدها بشىء فى مواجهة تحديات المدينة.

فتحية إذن شخصية تعيش العديد من التناقضات، تلك التناقضات التى تعطى قوة للقصة، فهى أولا تتميز عن وسطها الأصلى، ثم إنها تعيش رغبتين passions متناقضتين: رغبة إيجابية هى رغبتها فى الخروج (من القرية ثم من الغرفة التى تعيش فيها مع حامد)، ورغبة سلبية هى الخوف من كل ذلك ومن نتائجه العملية (الانطواء على الذات وفقدان المعرفة). وكما سبق وأشرنا فهى أيضا تختلف عن زوجها حامد.

حامد: من فلاح بسيط إلى بواب خنوع

حامد، بالمقارنة بزوجته، ليس مغرورا ولا طموحا، إنما هو راضٍ بما تعطيه له الحياة، ويعرف مكانته فى المجتمع بالضبط ويتصرف على هذا الأساس. ويجعل منه يوسف إدريس نموذجا للفلاح المطحون فى المجتمع.

عندما تتذكر فتحية زوجها كما كان فى الريف تصفه على النحو التالى: "حامد الأسمر شاب بلدتهم الصامت الخجول الذى يدير وجهه إلى الناحية الأخرى إذا قابل موكب حاملات الجِرار فى الصباح" (ص١٨). إذا كان هذا الخجل هو نفسه الذى يصف به الراوى فتحية (ص ١٧) فإن القسمات المشتركة لا تتجاوز هذا الحد، فسمرته الغامقة هى النقيض التام لبياض زوجته، ونجد أن هذه الصفة تتكرر عدة مرات فى النص. ووجه حامد ليس فقط أسمر بل "غامق السمرة" - هكذا يؤكد الراوى - ولا زال يحمل "وجهه الأسمر" "حفرًا تشهد أن الجديرى قد زار طفولته" مثل الكثير من الأطفال الفقراء (ص٢٢). إن التأكيد على الاختلاف بين وجهَىْ حامد وفتحية يعطى انطباعا بأن

فتحية بسبب بياضها هى أقرب إلى أهل المدينة، إلى هؤلاء البشر الذين لا يُضطرُّون إلى العمل تحت الشمس الحارقة، فى حين أن وجه حامد الغامق السمرة هو وجه الرجل الذى يقضى نهاره فى الفلاحة حيث إن وجهه له لون طمى أرض الدلتا .

ولكن حامد ليس من هؤلاء الذين يشتكون من وضعهم الاجتماعى. والاسم الذى اختاره له يوسف إدريس يلخص جيدا شخصيته: حامد، من الأصل (ح - م - د) هو الشخص الذى يحمد الله، الراضى عن مصيره. إن دلالة اسمه تتناقض مع دلالة اسم فتحية، والأصل هو (ف - ت - ح)، الذى يمكن أن يُفهم بطريقتين: فعل الفتح (وهو الانفتاح على الآخر)، أو فعل الفتح بمعنى الغزو. وفى الحالتين هناك رغبة فى اكتشاف آفاق جديدة. فى حين أن حامد يرضى بالقليل وأن ظهور فتحية فى حياته يكفى لتغيير مزاجه ولتحويله من "الكلب الكشر" إلى "إنسان مرح ضاحك كالنحلة" (ص١٥). ولكن الحياة فى القاهرة قد غيرته وحررته ربما أكثر من مجىء فتحية: "استطاع أن يتحرر بعض الشىء" (ص١٨)، ويصبح "إنسانا آخر" (ص١٨) من وجهة نظر فتحية. لا يكتفى بتعلم كيفية التحرك فى المدينة، بل أصبح يفهم و"يتفزلك": "الآن باستطاعته أن يهزر مع عمال الجراج، ويضحك، ويجمع إيجار العمارة كلها و يحسبه بالمليم، بل وأصبح له أصدقاء من أهل مصر نفسها ومن غير بلدياته و أقربائه".

إذن فإن تجربة حامد فى العاصمة سمحت له، بشكل أو بآخر، بالانفتاح على المستوى الشخصى، وباكتشاف آفاق جديدة، وبإقامة علاقات اجتماعية غير تلك التى تعوَّد عليها فى القرية والتى كانت محكومة بعدد أكبر من القواعد والضوابط، والدليل على ذلك علاقات الصداقة التى تربط بينه وبين بعض سكان المدينة.

ولكن هذا الانفتاح هو فى الواقع انفتاح ملتبس، لأن حامد يحتل فى القاهرة نفس الموقع الذى احتله قبله عدد كبير من الرجال القادمين من الأرياف، فهو بواب، وطبيعة عمله غيرته أيضا. و فتحية، التى كانت تتصور فى فترة من الفترات أن هذا العمل كان بنفس مستوى عمل الغفير، تراه الآن "كخدام"، "ينحنى لهذا، ويسرع فى تلبية طلبات الست أم فلانة" (ص١٧).

ويعيش القارئ هذا الوضع من خلال نظرة فتحية التى تشكو، بعد هذه الملاحظات المرة، من رفض حامد لعملها خادمةً عند أصحاب العمارة. وترى فى هذا الرفض دليلاً على شخصيته العنيدة، فأسرتهم أفقر من أن يسمح حامد لنفسه أن يرفض هذه الزيادة فى الدخل. و من جانبه يعبِّر حامد من خلال هذا الرفض عن تعلقه بالقيم الريفية التى ترعرع فيها، وهى القيم التى أبدى استعداداً للتخلى عنها فى بعض الحالات، ولكن ليس فيما يخص زوجته، فبقى متمسكا بفكرة أنه بالرغم من الفقر لا يمكنه أن يقبل عمل زوجته خادمة.

بعد عدة صفحات يقدم لنا الكاتب حامد على أنه فلاح قد استوعب تماما تصرف البوابين الذليل والمنافق: "حياه حامد بطريقة البوابين التى كان قد أتقنها والتى كان يستطيع بها أن يوهمك أنه وقف بينما هو فى الحقيقة لم يغادر مجلسه" (ص٢١). وهنا يشير التعبير عن "طريقة البوابين" إلى أن هناك نوعًا من السلوك المشترك لدى البوابين. ويعنى هنا السلوك المنافق الذى استوعبه حامد جيدا والذى أصبح يتقنه، فيمكننا أن نستنتج أن حامد فقد قيمه الريفية، جزئيا على الأقل، وأن هذا التغيير تراه زوجته فتحية على أنه تغيير سلبى، ويقدمه النص أيضا هكذا. إن فقدان القيم هذا يمكن أن يُعتبر علامة لتصرف حامد فى نهاية القصة فلا ينجح فى تطبيق ما تطالبه به تقاليد قريته: قتل زوجته الزانية. سنرجع إلى هذه النقطة فيما بعد، ولكن فيما يخص تصرفه المنافق فهو يتصرف بنفس الطريقة مع كل سكان العمارة، وهنا تشير هذه الجملة إلى الأفندى الأنيق الذى سيحاول فيما بعد أن "يصطاد" زوجته.

الأفندى: الولد القاهرى

الأفندى هو الشخصية "الحضرية" الوحيدة فى القصة، ولا يسميه الكاتب أبدا، سواء فى السرد نفسه أو فى مونولوجات فتحية الداخلية الطويلة. يشار إليه فقط بهذه الصفة التى يُقصد بها الاحترام والتى تُستخدم لمخاطبة أفراد الطبقة الوسطى المثقفة سواء فى الريف أو فى المدينة. إن صفة الأفندى هى فى تناقض كامل مع عالم

الفلاحين الفقراء. إنها تسمية عتيقة إلى حد ما تذكرنا فورا - إلى اليوم - بصورة الرجل المثقف الذى يعتمر طربوشا على رأسه ويرتدى نظارة على عينيه وفى يده كتاب. وحتى إذا كانوا يسمُّون نفس التسمية فى الأرياف فإن هذه الكلمة تظل مرتبطة بخيال حضرى. إن اختيار يوسف إدريس لهذه التسمية يدل على رغبته فى التأكيد على آخَريَّة هذه الشخصية فى مواجهة الشخصيتين الأخريين، فلا تنتمى هذه الشخصية إلى نفس العالم: هى "أخرى".

وعلى مستوى التلفظ énonciation يؤكد هذا التعبير "إنسيًّا كان أو أفنديا" (ص١٢) والذى يأتى فى إطار مونولوج داخلى لفتحية، والذى استبدل فيه كلمة "الجن" بكلمة "الأفندى"، يؤكد هذا التعبير بشكل ساخر للغاية، أن الأفندية بالنسبة إلى فتحية أقرب إلى عالم الجن منهم إلى عالم الإنس، فيظهرون لها كائنات فوق الطبيعة supranatu-rel يتحركون فى عالم مختلف عن عالم الإنسان العادى. ولأنه يحمل نفس الصفة ينتمى أفندى النداهة أيضا إلى هذا العالم فوق الطبيعى وليس إلى عالم الكائنات الإنسانية المألوف بالنسبة إلى فتحية.

والأفندى شاب يقطن شقة فى الدور الأرضى ويعيش بمفرده. وهذه المعلومة الأولى هى فى حد ذاتها مهمة لأن السكن وحيدا ليس اعتياديا فى القاهرة، فلم يعد الأفندى يسكن مع عائلته ولكنه لم يتزوج بعد كما يبدو. ولا يعطى لنا الراوى تفسيرات أكثر من هذا. بلغ من العمر ٣٥ عاما، وهو شاب وسيم بشرته بيضاء وإنسان ضحوك ومتواضع يعرف كيف يخدم الآخرين: "الشاب الأبيض الحليوة قاطن الشقة الوحيدة بالدور الأرضى، أخف سكان العمارة دما وأكثرهم حيوية وتواضعا، كما أنه خدوم شهم يجيد احترام الآخرين ورفع الكلفة معهم" (ص٢١). ولكن كل هذه الأوصاف الإيجابية لا تشكل فى الحقيقة إلا واجهة خادعة ولا تغير أهم شىء فى شخصيته: إنه ذئب، بل و"ضبع شرير" (ص ٢١): إنه يعانى من داء لا شفاء منه، فهو "مجنون بالنساء جميعا" (ص٢١)، ويعيش حياة مزدوجة و"يمشى مع الشرفاء مرفوع الرأس لا يعرف ما بداخله سوى ضحاياه، وحتى ضحاياه كثيرا ما غفرن له... بل وبعضهن أحبه وتعلق به وذاق من العذاب أهوالا" (ص ٢١).

ولكى يقيم علاقاته مع كل هؤلاء النساء يستغل الأفندى وسامته بالطبع، ولكن قبل كل شيء ذكاءه وحسن تصرفه ونهمه. إنه يخطط كى يصل إلى غايته ويعتمد على عقله. وفى السرد هو الذى "يصنع الحدث" فى مواجهة فتحية، الشخصية التى تحركها رؤاها وخوفها، وفى مواجهة حامد السلبى الذى "يبتلع الطعم" (ص ٢٣) عندما يرسله الأفندى لشراء شيء كى يبعده عن زوجته. إن شخصية الأفندى مبنية فى تناقض واضح مع شخصية حامد، ففى حين أن عقل حامد يوصف على أنه "هايف" و"غبى" (ص ١٠) توصف شخصية الأفندى على العكس تماما: "عقله المركب بطريقة لا بد غريبة بالغة التعقيد" (ص٢٢)، وفى حين أن بشرة الأفندى بيضاء بشرة حامد غامقة السمرة، وفى حين أن حامد خاضع بسبب وضعه الاجتماعى نجد أن الأفندى يتحرك بسهولة فى المجتمع ويعلم كيف يحترم الآخرين ويجعلهم يحترمونه. كل صفات هذا الأفندى متناقضة تماما مع صفات حامد، ومن ضمنها بياض البشرة، وإن كانت هذه الصفة الأخيرة تقربه من فتحية.

لكن ليس البياض الذى جعل انجذاب الأفندى لفتحية بهذا العنف، بل هو انجذابه اللامنطقى نحو النساء، إلى جانب دائه الذى لا شفاء منه، فيكفى أن يلمح فتحية ذات صباح، سعيدة و هادئة فى حياتها الأسرية، كى يشعر برغبة تفرض نفسها عليه بقوة لتحطيم هذا الاستقرار، لا لأن شخصية فتحية تجذبه فى حد ذاتها فإنه لا يرى فيها إلا فريسة سهلة المنال. إنها تقتصر بالنسبة إليه على إمكانية ممارسة الجنس لا أكثر، ولا تواصل ممكنًا معها. ولن يتساءل عن طبيعة انجذابه لها إلا بفعل مقاومة فتحية العنيدة. ويصل به الأمر، فى لحظة شاعرية وكبت، للتساؤل عن إذا كان يحبها والادعاء على نفسه بالاستعداد للزواج بها. وندخل فى حقل معنوى مختلف تماما هو حقل "الحب والوجد والقلق" (ص٢٧). ولكن هذا ليس إلا نزعة عابرة سرعان ما تختفى فى النهاية عندما يكتشف أنه نجح فى كسر "جبروت هذه الفلاحة البيضاء" (ص٢٥).

وعندما تستسلم هذه الفلاحة للأفندى تستسلم فى الحقيقة للمدينة كلها، مدينة كانت مشاعرها منذ البداية تجاهها ملتبسة.

٢ - فتحية والمدينة : إشكالية الرغبة-الوسواس

فى الريف كانت فتحية قد بدأت تحلم بالمدينة، وعندما تصل إلى القاهرة وحتى إن لم تعرف من المدينة إلا محطة باب الحديد والغرفة تحت الدَّرَج، تنبهر بأضواء المدينة وتكتشف فى نفس الوقت الفقر و"الأخلاق المتدهورة" التى تسود، من وجهة نظرها، فى القاهرة. ولكن هذه السلبيات لا تقلل من انجذابها إلى المدينة وانبهارها بأنوارها.

المحطة: باب الدخول والخروج

تدخل فتحية المدينة من محطتها الكبيرة فى ميدان رمسيس، وهو شىء عادى ولكن له دلالة مهمة؛ إن المحطة لا يتم الإشارة لها كمحطة، ولكننا نفهم أنها المحطة الكبيرة عندما يتحدث النص عن ميدان باب الحديد لحظة وصول الزوجين إلى القاهرة. وحامد الذى بدأ يتآلف مع العاصمة إلى حد ما يحاول أن يُخرِج فتحية من حالة الصدمة الأولى التى تعيشها، فهى تشعر أنها فى مولد وأنها فى مكان عنيف على المستويين السمعى والبصرى.

المحطة تشكل فى الحقيقة بابًا، ولكن أيضا عنصراً يفصل الداخل عن الخارج.

"إن الوصول إلى المحطة يمثل قطيعة"(٦٧)، يقول بيار سانسو، قطيعة بالنسبة إلى عالم قطار الريف نفسه، صدمة الوصول الجماعى لحشد غير مسمى من البشر. هنا نرى فى المحطة قطيعة مع الريف، وهذه القطيعة تحدث أيضا فى لحظة السفر، فعندما يسافر حامد إلى القرية يسافر أيضا من باب الحديد، والسفر من المحطة يشكل إلى حد ما لحظة أن "تولى ظهرك للمدينة كلها".

> **"مع الرحيل انطلاقا من المحطة تتشكل المدينة كمطلق. نحن نعلم علما مجردا أن المدينة هى فى الحقيقة "كل مستقل"، ولكن عندما نتجول لا نقابل إلا جزرا صغيرة أو أجزاء من هذا الكل. ولكن قبل الخروج من المدينة بالسفر، نشعر بأننا نولى ظهرنا لها بينما هى لا تزال موجودة ولم تصبح بعد صورة بعيدة"(٦٨).**

إن مشهد السفر فى "النداهة" يعبِّر بوضوح عن هذه الفكرة، فكرة تولية الظهر للمدينة كلها.

غرفة تحت الدَّرَج

المرة الوحيدة التى مشت فيها فتحية فى القاهرة كانت يوم وصولها إلى المدينة، عدا ذلك، لم تخرج قط. لا تعرف من المدينة شيئا غير فضاء واحد: الغرفة التى تسكنها مع زوجها البواب أسفل العمارة التى يعمل بها. ولا تذهب أبعد من ذلك إلا بعد حملها الأول، حين تكتشف الرصيف من حيث ترصد "دوشة" الشارع. وبعد حملها الثانى تتآلف مع الرصيف المواجه، ومع الشارع والميدان اللذين يقودان إليه. وانطلاقا من هذه المساحة الصغيرة والضيقة جدا من الأرض، الأشبه بنقطة مراقبة، تأخذ فتحية فكرة عن المدينة، تلك التى طالما حلمت بها، ولكن طالما أساءت معرفتها.

الانبهار أمام أضواء المدينة الواسعة

حين كانت لا تزال تسكن فى القرية كانت المدينة بالنسبة إلى فتحية ("ذلك المكان الرائع الواسع "أم الدنيا" الفخم الفاخر الذى يجلو الصدأ عن الجلد ويحيل من يعيشون فيه إلى "سنايير") (ص١٣). حيث العمارة "أعلى من السماء، من عشرة طوابق" (ص١٣) وحيث "الشوارع الواسعة الحلوة النظيفة" (ص١٤) "حيث النور الكثير البراق" (ص١٤) الذى يحول الليل إلى نهار ساطع. وتصف صفات متتابعة رؤيتها للمدينة: "حيث الستات حلوين وكأنهن من أوربا، والرجال حمر الوجوه أغنياء يركبون العربات ويصرفون بالجنيه الكامل فى اليوم الواحد دون أن يحسوا والنقود تغادر جيوبهم بلذعة الحسرة.. هناك حيث الطعام الكثير والروائح الحلوة واللوكاندات وبحر النيل الأعظم حيث يبدأ النيل وينبع" (ص١٤). وعندما تصل إلى القاهرة تتأكد لديها هذه الرؤية. إن المدينة فى الواقع أكثر هيبة مما وصفتها لها بنت خالتها. إن الغرفة "فسيحة" وفيها "مرتبة حقيقية"، وأهم من ذلك يمكنها أن تضىء وتطفئ الكهرباء بزر. إن مدخل العمارة "عريض" و"واسع" والباب الضخم "زجاجى" (ص١٥). عندما تنظر إلى الشارع ترى "النور.. النور ذا الألوان السبعة"، وتسمع" الهيصة، والدوشة، والمولد" (ص١٦).

كل هذه الصفات مبنية ضمنيا فى تناقض مع العالم الريفى الذى أتت منه فتحية، فهناك العمارات الضخمة فى مواجهة الأكواخ المتواضعة، والضوء الباهر فى مواجهة ظلام السهرات فى الريف، والثروة فى مواجهة الفقر. ويمكن تفسير هذه الثنائية الضمنية فى النص عبر وصف المدنية الدائم من خلال عيون فتحية، فإدريس يكتب لنا المدينة كما تراها فلاحة فقيرة تزورها لأول مرة فى حياتها.

تواجه فتحية هذه المعطيات الجديدة من خلال حواسها بالطبع. إنها عبارة عن مجموعة أحاسيس تمر بها سريعا من ضمنها تلقِّيها السمعى والبصرى لهذه التفصيلات، فتقف فتحية أمام هذا الكم من الأصوات والأضواء صماء ومنبهرة. ويعبِّر هذا الانبهار عن نفسه من خلال استخدام صيغة أفعل التفضيل التى تصف رد فعلها التلقائى عندما تصل إلى القاهرة: "أروع بكثير مما تخيلت أو استطاعت بنت خالتها أن تصف، أروع وأكبر وأعظم ألف مرة.. مليون مرة" (ص ١٥).

كما يعبِّر هذا الانبهار عن نفسه من خلال الأوصاف المختلفة المستخدمة لوصف المدينة فى القصة: "مصر الوجيهة الغنية المؤدبة الوقور" (ص١٩)، "مصر العظيمة، مصر الكبيرة" (ص٢٠). إن الانبهار يجعل المرء أعمى ويستبعد كل ما هو علمى و كل تعامل عقلانى مع البيئة الجديدة التى تحيط به.

مدينة كل الخطايا

ولكن فتحية سرعان ما تكتشف عناصر أخرى من حياة أهل المدينة أبشع مما رأته فى الريف: "رأت فقراء .. فقراء تماما وجوعى وشحاذين، حتى فى قريتهم نفسها لا يوجد الفقر على هذه الدرجة من البشاعة. وفيها كذب أيضا وشتيمة وقلة أدب وحرامية ونشالون" (ص١٦). إنها تكتشف "مصر السفلى" كما يسميها إدريس: "هناك مصر أخرى مليئة بالفضائح والمخازى والأشياء التى لا يعرفها إلا البواب" (ص١٩). يقول لنا إدريس إنها مدينة مليئة بالذئاب: تتكرر هذه الكلمة أو مفردها ٧ مرات فى ٣ سطور: "وفى مدينة كبيرة كهذه مليئة بالذئاب.. ذئاب الليل وذئاب النهار.. ذئاب الأتوبيسات وذئاب العربات.. وحتى الأرصفة وطوابير الجمعيات الاستهلاكية لها ذئاب،

وفى عمارة كبيرة كهذه لا يمكن أن يسلم الأمر من وجود ذئب" (ص٢٠). إن الذئب، هذا الحيوان المتوحش، يمكنه أن يصطاد بمفرده أو فى جماعة، وهو الحيوان الذى يعتدى على الكائنات البريئة المنعزلة كالخروف الذى يضل عن المجموع، إلخ. هنا نجد أن هذه الكلمة هى فى الحقيقة صورة لوصف أفراد لا ضمير لهم يجوبون أنحاء المدينة كلها. إن هذه الكلمة تصف نوعًا من الأفراد يبحثون عن القادم الجديد كى يسرقوه، يمكن أن يكونوا نشالين أو "دون جوانات" لا ترحم.

ولكن بشكل عامٍّ تشعر فتحية بعدم الأمان فى المدينة و"حركتها الهائجة المائجة" (ص١٨)؛ فلحظة عدم انتباه واحدة فقط تكفى لكى ينتهى كل شىء بالنسبة إليها. يقدم إدريس فى القصة كلها صورة المدينة-البحر: "إنما هو بحر جبار صفيق تمتد منه آلاف الأيدى وتطل منه آلاف الابتسامات كابتسامات الجنِّيات والنداهات" (ص١٨).

واكتشاف فتحية للجوانب السلبية فى المدينة التى يبرزها يوسف إدريس، وهذا الشعور بعدم الأمان الذى تشعر به، يؤكدان أن فتحية تعيش المدينة كفضاء متناقض، فليس هو فقط الفضاء المرتبط بـ "الطعام الكثير والكباب والروائح الحلوة واللوكاندات وبحر النيل الأعظم" (ص ١٤)، وإنما أيضا بالفقر والجوع والشحاذين والكذب والشتائم والنشالين إلخ، والأهم من كل ذلك أنه الفضاء الذى تعيش فيه النداهات.

المدينة-النداهة: المدينة الحلم[٦٩]

الانجذاب الذى تشعر به فتحية نحو المدينة يزداد إذن فى عدم منطقيته، فإنه ليس معتمدًا فى القصة على الانبهار الذى تشعر به فى مواجهة أنوار العاصمة بقدر ما هو معتمد على نداء النداهة الساحر، تلك النداهة التى لا بد أن نذكر هنا مكانتها فى التراث الثقافى المصرى. كل هذا ينتمى إلى تصنيف ما هو "قدرى" (إن فتحية سُلبت منها حرية الاختيار) وما هو "ساحر" وما لا يمكن مقاومته. حتى إذا كانت حكاية النداهة هى أيضا حكاية مقاومة فتحية لهذا الذى يساوى بالنسبة إليها سقوطًا

فى الهاوية.

النداهة هى صورة مألوفة فى التراث الثقافى الشعبى المصرى لاسيما فى الريف، ولكن أيضا فى المدينة، فنقول مثلاً "تدهته النداهة" عن شخص "فقد عقله" وخاض فى مغامرات غير عقلانية. إن النداهة ليست فقط كائنا بحريا، فهى موجودة أيضا فى النيل، وهكذا تم بناء أساطير كاملة حولها سواء فى البحر الأحمر ("فساد الأمكنة" لصبرى موسى) أو فى البحر المتوسط أو فى النيل فى الصعيد أو فى الدلتا (وكما سبق وأشرنا، فإن يوسف إدريس نفسه كان متأثرا بحكايات النداهات التى كانت تحكيها له جدته).

فى الريف كان يأتى لفتحية، أو هكذا تقول فى مونولوجاتها الداخلية، هاتف يبشر بالذى سيقع فعلا. إنه هاتف يبين لها قدرها: تارة "إصبع ضبابى غامض" (ص١٣)، وتارة كآلاف الابتسامات من الجن أو النداهات. وهذا "الهاتف اللعين" يبشر لها بالسقوط مع "أفندى عارٍ" تتركز حوله كل هواتفها ويسحبها إلى "القاع" (ص٢٠)، وتذكرنا هذه الكلمة التى تتكرر عدة مرات بطبيعة الحال بقصة إدريس القصيرة "قاع المدينة"(٧٠).

فالقاع كلمة تصف فى نفس الوقت قاع البحر أو النهر (هذا المكان الذى تأخذ إليه النداهات ضحاياهن) أو قاع مدينة ما.

> **"إن قاع المدينة هو المكان الذى تفقد فيه المدينة معناها، الذى لا تحتفظ فيه إلا بدور حامى الإنسانية وتتخلص من كل زينتها ومن كل عناصرها المتنوعة لكى تصبح خليطا مجردا من الشكل. تظهر فى فقرها ولا يبقى منها إلا ثالوث الرجال والكلاب والذباب، وتصرفات الرجال هناك تنتمى إلى العالم الحيوانى"(٧١).**

حتى إذا كانت تشعر أن نداء "القاع" هذا قدرى، فإن هذا لا يمنعها من المقاومة، أو من المحاولة على الأقل، ابتداء من اللحظة التى تتأكد فيها هذه النبوءة وتتحقق فى

شخصية الأفندى، تقاوم من خلال الانغلاق على نفسها فى الغرفة لأطول مدة زمنية ممكنة، وتخترع ألف حيلة وحيلة لتقليص الوقت الذى تخرج فيه.

ولكن يبدو أن معركتها ستكون صعبة لأنها ليست مقتنعة بإمكانية انتصارها فيها وهى ممزقة بين طرفين: حتمية انهزامها، وإرادتها فى أن تقود المعركة حتى النهاية ضد هذه الهواتف اللعينة وضد مدينة القاهرة كلها: "تصميم قاطع مانع أن أبدا لن يكون حتى لو دفعت حياتها ثمنا فأبدا لن يكون" (ص ٢٠).

وجزء كبير من القصة يحكى حكاية هذه المقاومة، ويمكن قراءة القصة على أنها رواية لهذه المعركة الداخلية. هذا ما يفعله أنيس البياع فى مقالته "صراع الأضداد فى عالم يوسف إدريس" عندما يقول إن "القصة كلها هى تجربة المقاومة ذاتها"[٧٢]، ونجد أن هذه المقاومة هى فى الحقيقة مبنية حول قطبين: انجذاب ونفور. إنه الاتجذاب والانبهار أمام المدينة الواسعة والمضيئة من ناحية، والنفور أمام مدينة الخطايا والنداًهات اللعينة من ناحية أخرى. ومن التوتر بين هذين القطبين ينشأ هذا الانغلاق على الذات الذى يَسِمُ فتحية منذ وصولها إلى القاهرة؛ ففى مواجهة المدينة الكبيرة يكون رد فعلها الوحيد هو الانغلاق. كلما تقلصت مساحة تحركاتها، زادت فرصتها فى عدم الاستسلام، أو هكذا ترى. وهو فى الحقيقة نوع من الهروب من الواقع. وهى واعية بضعفها، ولهذا تختار أن تنسحب من الفضاءات التى يمكن أن تشكل خطرا عليها. ولكن فى النهاية نرى أن تفكيرها خاطئ؛ فمواجهتها مع الأفندى وقعت فى اللحظة التى لم تكن تتوقعها، فى أثناء المشهد الذى يشكل ذروة القصة والذى يشكل أيضا رمزا لهذا اللقاء العنيف بين عالمين يصورهما النص على أنهما عالمان متناقضان تماما، عالَمَى المدينة والريف.

٣ - اللقاء بين الريف والمدينة

إن هذا اللقاء يتم فى القصة من خلال شخصيات ترمز بشكل واضح جدا إلى وسطها الأصلى، ففتحية وحامد ليسا فقط رمزين للريف، إنهما هما الريف، وعلى

نفس النحو لا يمثل الأفندى المدينة، فإنه هــو المدينـة. إن كونه لا يحمل اسمـا ولا لقبا فى القصة يجعل منه بشكل ما "ال-أفندى" (وبالرغم من أن الصيغة هنا معرفة فإنها نكرة جديدة تخص كل الأفندية) الذى يقدمـه يوسف إدريس على أنه نموذج إنســان المدينة homo urbanus ويجعل منه الممثل لطبقته الاجتماعية، برجوازية المدن الوسطى، ومن ثم ممثلا للمدينة ككل.

وهذا واضح جدا فى مشهد الاغتصاب، عندما تبدأ فتحية فى الشعور "بأشياء غريبة وجديدة تنفذ إلى ذاتها وجسدها" (ص٣١)، "أشياء أحست معها كما لو أن كل النيون الأحمر والأزرق والبنفسجى ومهرجان الأضـواء والألوان، كل الوجوه الحلوة الحليقة والملابس الغالية الأنيقة، كل الروائح العطرة المنعشة المخدرة، والشوارع الواسعة المزدحمة النظيفة، والمتنزهات والأشجار (...) كلها تتجمع وتتسرب إليها.. إلى داخلها المرتعش الخائف المهزوم المبهور، وهى حتى فى عجزها وإدراكها ويقينها بالهزيمة التامة الساحقة، بكل ما أوتيت من قدرة تقاوم ولا تكف عن المقاومة (...) تقاوم مدينة بأكملها تتسرب إليها" (ص٣٢). وفى هذا المشهد تقارن فتحية كل الأحاسيس الجميلة التى تشعر بها مع الأفندى بانبهار الحواس الذى شعرت به فى مواجهة المدينة.

ولكن النص يقدم المدينة فى نفس الوقت كـفـضـاء للاضطهـاد والسلطة، فكل العلاقات فيها تترتب على الوضع الاجتماعى للشخصيات المختلفة، ذلك الوضع الذى يعطى لعدد منهم شعوراً بالتفوق يجبر الآخرين على الخضوع. إن الوضع الاجتماعى للشخصيات المختلفة فى القصة حاسم فى بناء تصرفاتهم، فيعتمد النص على التناقض بين الأفندى والبواب، والشخصيتان، الأفندى والبواب، موضوعتان فى النص فى مواجهة تامة، ففى حين أن الأفندى يحتل موقعا عاليًا فى السلم الاجتماعى، نجد أن البواب يحتل الموقع السفلى. وترتيب السكن يؤكد هذا الفرق؛ فيسكن الأفندى فوق البواب الذى ليس له إلا غرفة صغيرة أسفل العمارة، وهذا الموقع أسفل العمارة فى غرفة واحدة ضيقة (وإن كانت فتحية ترى أنها واسعة) وهى بالتالى مفتوحة أغلب

الوقت، مما يضع فتحية وحامد فى وضع ضعيف ومكشوف بالنسبة إلى سكان العمارة الذين لا يمتنعون عن إلقاء النظرات المتفحصة عند الخروج والدخول، بل وإبداء بعض الملاحظات، وهكذا يلغون حق فتحية وحامد فى الخصوصية والتمتع بفضائهما الخاص:

"نظرات سكان العمارة التى تمتد عابرة المدخل مقتحمة الباب راقمة إياها أينما تكون، مستطلعة شكلها وجلستها وزيها باسمة أو مغمغمة أو ساخرة" (ص١٨) .

وكل شىء يشير إلى أنهما ينتميان إلى عالم آخر ، وأنه لا يحق لهما أن يتلقيا نفس معاملة سكان العمارة الآخرين. وعندما يحاول الأفندى أن يختار الفخ المناسب كى يستدرج فتحية يعبِّر عن رؤيته "لهم" وعن علاقته بالأفراد الذين ينتمون إلى شريحة اجتماعية مختلفة عن تلك التى ينتمى إليها:

"المال؟ هذا النوع لا يقدر قيمة المال، فلا يعرف قيمة المال إلا من يعرف كيف يصرفه، إلا المتعامل بالمال... الحب؟ إن هذا الصنف أيضا لا يتطلع إلى الحب، أو بالذات حبه... هم لا يرفعون عيونهم أبدا إلى ما فوق الحواجب، ولا يتطلعون إلا لحب من فى طبقتهم... أو ربما إذا تطلعوا فإلى الأعلى منها بقليل" (ص٢٤).

هنا ينتقد الأفندى فتحية وحامد وكل من ينتمى إلى طبقتهم الاجتماعية من خلال استخدامه لتعبيرات مثل "هذا النوع" أو "هذا الصنف" والتى تؤكد على الفروق بينه وبينهم وتجعلهم "ناسًا غير الناس" عندما يقرر لهم أنهم غير قادرين على فهم واستيعاب قيم من قبيل "المال" و"الحب". بهذه الطريقة يؤكد الأفندى على "آخَريَّة" حامد وفتحية، ويتخذ موقفا متعاليا للغاية.

غطرسة المدينة تكمن فى فتارينها

تكاد تصبح العاصمة فى هذه القصة شخصية حية، فلا تحتاج دائما إلى اللجوء إلى الأفندى كى تعبِّر عن غطرستها اللامنتهية، فتظهر هذه الخاصية فى المشهد الأخير:

"قافلة صغيرة منسحبة من المدينة الكبيرة الراقدة فى صمت ولا مبالاة، لا تحس بهم ولا بما تحفل به صدورهم من أهوال، نائمة تشخر فى براءة وضمير مستريح وكأنما ما فعلت شيئًا، حتى لقد بلغ الغيظ بحامد إلى حد التفكير (...) فى أن ينهال "بزقلته" ضربا ودشدشة وتكسيرا على فتارينها المضيئة وعرباتها اللامعة المستكنة وحتى إسفلت شوارعها المغسول" (ص٣٤-٣٥).

تعبِّر غطرسة المدينة عن نفسها فى هذا النص من خلال شيئين: أولا هدوؤها، فلا شىء أكثر غطرسة واستفزازا من هذا الهدوء أمام الدراما العنيفة التى تدور . وثانيا "فتارينها المضيئة، وعرباتها اللامعة المستكنة، وحتى إسفلت شوارعها المغسول". ويؤكد إدريس على صفة مشتركة لكل هذه العناصر الحضرية: الضوء، فالواجهات "مضيئة" والسيارات "لامعة" والإسفلت "مغسول". إن هذا الضوء شديد الإبهار حتى إنه يمكنه أن يكون مُعشيًا. ولكن بشكل عامٍ إن تدمير الواجهات والسيارات كثيرا ما يرمز فى النصوص الأدبية إلى ثأر المضطهَدين من المدينة ككل. ولكن حامد لا يُقدِم على تدمير الواجهات، إنه يفكر فقط فى هذا ولكنه يعجز عن فعله لأنه وحيد مع أسرته ويحمل طفله بين ذراعيه، والمدينة علاوة على ذلك نائمة . ولكن على العكس من ذلك تصبح الواجهات هدفا للمتظاهرين فى رواية "مالك الحزين" لإبراهيم أصلان:

"يكتب كتابا عن النهر، والأولاد، والغاضبين ويأخذون بثأرهم من فاترينات العرض وأشجار الطريق وإعلانات البضائع والأفلام"(٧٣).

وفى رواية "أوان القطاف" لمحمود الوردانى يرى الولد الصغير الذى يعيش خبرة مظاهرات ١٩٧٧ نفس الأشياء:

"رأيت الإعلانات الزجاجية المعلقة على عواميد النور وسط الشارع قد تحطمت، وتناثرت أكوام الزجاج الهش، وعلى

الجانبين كانت أغلب الواجهات قد تم تحطيمها أيضاً"(٧٤).

إن الواجهات والإعلانات الزجاجية الضخمة ترمز جيدا إلى طبيعة المدن الكبيرة المتغطرسة لأنها تُظهِر ثراءً ليس في متناول الأغلبية الساحقة من البشر. وتتمير هذه الواجهات، لأنها غنية من الناحية الحسية، يحتل موقعًا مهمًا في الوصف الأدبي للمظاهرات الجماهيرية التيَ قد ترمز - في أحد جوانبها - إلى مواجهة بين الريف والمدينة، وهنا تحدث هذه المواجهة العنيفة بين هذين العالمين المختلفين ومن خلال لقاء جنسي.

انهزام الريف

بينما ينجح حامد في إقامة علاقات صداقة مع أهل المدينة ويبدأ في إجادة التصرف في المدينة نرى فتحية، بسبب كونها امرأة، لا تتعرف إلا على وسط أضيق بكثير أولا، ثم تتم مقابلتها بالمدينة عبر عنف جنسي. إن المرأة هنا عنصر الهزيمة، وتنتهي بأن تتحول إلى ضحية راضية أو متواطئة في الاغتصاب الذي تتعرض له. إن المرأة بسبب معرفتها الأضيق بالمدينة تصبح فريسة ممكنة لذئابها الباحثين عن التسلية، ولكن أيضا بسبب طموحها غير المشبَع الذي يُقدَّم على أنه نداء نداهة. هي المرأة التي تشكل بسبب كل هذه العناصر الحلقة الضعيفة في مقاومة الريف للمدينة.

"من استسلام مغلوب إلى استسلام مستمتع" (٧٥).

إن ذروة اللقاء بين فتحية والأفندي – ومن ثم بين الريف والمدينة – هو مشهد اغتصاب، أو مشهد يبدأ هكذا ولكن ينتهي بمشاعر أكثر التباساً. وإذا كانت في البداية تقاوم بعنف وبغضب، فإن كل هذه المقاومات تقل حين "ترى" المغتصب: "فهي أبدا لم ترَ وجها مثل وجهه حليقا ناعما أحمر وسيما، وعيناه خضراوان لهما رموش طويلة، ورائحته حلوة" (ص٣٠). إن انعكاس كلمتَيْ "أبدا" و"لم ترَ" يؤكد الطبيعة الجديدة للأشياء التي تراها للمرة الأولى. ويدل تتابع الصفات الإيجابية، دون فصلها ولو حتى

بفصلة، على الانطباع الإيجابي. في هذه اللحظة تبدأ "أشياء غريبة عجيبة" و"جديدة" (ص٣١) تدخل فيها، ولكنها في نفس الوقت مهزومة ومبهورة: "داخلها المرتعش الخائف المهزوم المبهور" (ص٣٢). ولكن رغم هذا الشعور الملتبس، "تقاوم مستميتة" (ص٣٢).

إنها بشكل واضح إشكالية الضحية الراضية، الذل أكبر بالنسبة إلى فتحية والانتصار أكبر بالنسبة إلى الأفندي. إنه لا يكتفي باغتصابها، بل يجبرها على النظر إليه وعلى الشعور باللذة.

وتتشكل الألفة بين فتحية والمدينة في هذه اللحظة وتلعب الموافقة هنا دوراً تعليمياً initiateur كي تتحول الفلاحة إلى امرأة من أهل المدينة.

إن لقاء المدينة والريف في النص، والمشخَّص بشكل شبه حرفي في اغتصاب فتحية، يُدخِل تغييرات مهمة في حياة حامد و فتحية. إنهما يتركان المكان الذي كانا يعيشان فيه منذ خمسة أعوام، هذا المكان الذي أصبح مرادفا للعيب. ولكن هذا اللقاء يكشف أيضا عن التغييرات التي أجراها عليهما وجودهما في المدينة. إن حامد فقد القدرة على تطبيق قيم القرية. إنه يعيش المشهد على أنه خيانة من الكائن الذي يراه أكثر قربا منه. فيتكرر الأصل (غ - د - ر) ٦ مرات (ص٧) ويقارن فتحية أولا بوحش ثم بغول وأخيرا بأفعى لا بد أن يقتلها قبل أن تبلعه.

حسب الترتيب التقليدي للأمور كان لا بد أن تموت فتحية. إن المشهد الذي يراه بمثابة نهاية بالنسبة إليه: "الدنيا من حوله هي الأخرى سكنت تماما.. وماتت، وانتهى كل شيء" (ص٥)، وصفحات القصة الأولى كلها مخصصة لوصف موت حامد الداخلي، لخوفه، بل لرعبه الذي يعبِّر عن نفسه جسديا، فيرتعش حامد وتصطك أسنانه. وحتى إذا كان يعرف أن عليه أن يتخذ قرارا فإنه غير قادر على ذلك، ويبقى مركَّزا على "هذا الجرح الغائر العميق الذي لا قاع له في هذا النزف الهادر الذي انهمر داخله ولا يزال متزايدا متعاظما يقرِّبه في سرعة رهيبة من النهاية، نهايته" (ص١٠).

وهنا يوصف هذا الموت الداخلي بمصطلحات بدنية، فيصل تركيز حامد على نفسه وعلى ألمه إلى درجة أنه يقول في النهاية إن مشكلته ليست في موت فتحية أو بقائها على قيد الحياة، بل مشكلته مع نفسه (ص١٠). لم تعد المشكلة مرتبطة إذن بموت فتحية، في حين أن المفترض أن تكون هذه هي القضية المركزية في نظام قيمه التقليدي. بالنسبة إليه تكمن المشكلة في أماكن أخرى، تكمن في نفسه وفي جرحها؛ فمشاعر حامد كفرد ازدادت أهمية، بعيدا عن جذوره وأهله بالمعنى الواسع. كان عالمه القريب يقتصر على علاقته بفتحية، وهي أسرة مبنية على النموذج الحضري: رجل وامرأة وطفلان، وهذا التغيير عملية وقعت على مدى خمس سنوات كاملة.

وبينما تنتظر فتحية الإفراج، أي أن يقتلها حامد، يتبين في النهاية أنه لم يعد قادرا على فعل كهذا ويقرر أن يتركا العمارة والمدينة كلها عند الفجر. ويتم التركيز بشكل لافت في النص على عجز حامد هذا. يُخرِج أصواتًا حيوانية مرتين في أثناء الليلة: "زومة حيوان جريح" (ص٣٣) و"صرخة كزئير أسد غاضب" (ص٣٤). وفي أثناء الليل تسمع فتحية بكاءه، وهذا يجعلها تتساءل: "أكان صنع هذا لو كانوا في بلدهم؟" (ص٣٤). والسؤال لا يحتاج إلى رد، فبالنسبة إلى فتحية المدينة هي المسئولة عن عجز زوجها عن اتخاذ قرار. إن المدينة جعلت منه كائنا بلا جذور، غير قادر على التصرف في إطار نظام قيمه. إن المدينة غيرته، جعلته غريبًا عن نفسه. لم يعد في المدينة الرجل الذي كانه في الريف. فقد معالمه والقيم التي أسست هويته.

والسؤال الذي تطرحه فتحية على نفسها يكشف إذن أنها فهمت، ولو بشكل غير واعٍ، هذا التغير في زوجها. ومن خلال تردداته وضعفه وبكائه يفقد حامد كل احترامها (كان فقد جزءًا منه بسبب تصرفاته كبواب منافق). عندما يعبِّر زوجها عن ألمه تتحدث عن "بكاء النساء". إنها تكاد أن تطلب منه أن "يعود رجل القرية الذي عرفته":

> "كانت تزحف إليه راجية أن يكف مطالبةً إياه أن ينتهي فورا عن بكاء النساء ويعود رجل القرية الذي عرفته، ويريحها ويقتلها... كانت، لأنها حين فتحت فمها ترجوه تصاعدت صرخة كزئير أسد غاضب، سمرتها مكانها بلا حراك" (ص٣٤).

فى النهاية لا يقتلها حامد ولكنه يقرر مغادرة المدينة والرجوع إلى البلد. لماذا؟ إن النص لا يعطى ردا واضحا على هذا السؤال، ولعلها محاولة حامد الأخيرة لإعادة بناء هويته المفقودة كى يجد القوة لينفِّذ ما لم يقدر عليه فى المدينة، أى قتل زوجته. ولكن على كل حال يعبِّر هذا الاختيار عن فشله فى الاندماج فى المدينة، فهذا الفلاح البسيط هزمته المدينة الكبيرة وأجبرته على العودة إلى بيته.

فتحية: الحصول على حرية الاختيار

كان الأفندى يعلم هذا: إن أجبر فتحية على أن تنظر إليه فى أثناء اغتصابها أجبرها أيضًا على أن ترى الأشياء كما هى ، وفتح لها أبواب المدينة. إنه يبشر مرتين بهذه الفكرة:

> **"فلا علاج لانكماشها على نفسها وخوفها منه ومن مصر والمصاروة... إلا بأن يأتيها عساها تكف عن الانكماش وتأنس إلى ناس المدينة" (ص ٢٢).**
>
> **"كان متأكدا أنها إذا رأته مرة وتطلعت إليه مليا فإن شيئا ما سيحدث لها" (ص ٢٤).**

هذا الشعور تنبُّئِىّ، فعندما يقول الأفندى إن فتحية لن تأتى إلى المدينة إلا إذا أتى هو إليها، فذلك هو الذى يحدث، وعندما يقول إنه متأكد أنها لو نظرت إليه "سيحدث لها شىء" فهى بالضبط النظرة الأولى العميقة التى تسبب انتقالها من المقاومة إلى الاستمتاع فى مشهد الاغتصاب.

يتسبب هذا الحدث فى تغيُّر غاية فى الأهمية فى حياة فتحية، فهى تقرر الهروب. وفى حين أن القصة تبدأ بموت حامد، تنتهى بهروب فتحية الذى يمكن تفسيره على أنه تحرر[٧٦] ، أو سقوط إلى الهاوية التى يمثلها هنا قاع المدينة.

> **"وفى أول قطار قطع لهم حامد التذاكر**
>
> **لكنه عاد لبلدتهم وحده.**

فقد غافلته فتحية فى ازدحام القادمين والراحلين فى باب الحديد وهربت.

عادت إلى مصر.. بإرادتها هـذه المرة، وليس أبدًا تلبيـة لهاتف أو نداء نداهة" (ص٣٥).

إن هذا الجزء الأخير من القصة شديد الالتباس لعدة أسباب: أولها أن الكاتب يترك النهاية مفتوحة ولا نعرف ما الذى سيحدث فى عاصمة كل المخاطر، فهل ستواجه نفس مصير شخصية حميدة فى رواية "زقاق المدق"؟ هل ستتحول إلى شحاذة أو مومس، أم تنجح فى بناء حياة جديدة؟ السبب الثانى هو أننا لا نعلم بالضبط ما الذى حدث للطفل الذى كانت فتحية تحمله فى حضنها، فهل تركته لزوجها أم هربت به؟ وإن كانت فى بداية المشهد تغطى طفلها لتجنِّبه برد الفجر القارس، فإن الكاتب يترك مرة أخرى عدة احتمالات مفتوحة، إحدها أن تكون فتحية قد فقدت غريزة الأمومة، وأن المدينة كانت قوية بما يكفى لتلغى كينونتها كأم وزوجة، لتجذبها دون مساعدة أى نداهة، فالعنصران الوحيدان اللذان لا التباس فيهما هما عودة فتحية إلى المدينة، والسبب الذى يدفعها لذلك، فلا وجود لنداهة هذه المرة، إنه اختيار تقوم به بكامل إرادتها، فهى تختار بشكل واضح أن تهرب كى تلحق بالمدينة ، لتتوه وتذوب فيها. لقد تغيرت إذن طبيعة الانجذاب الذى تشعر به نحو المدينة، فهى هنا تأخذ القرار وهى "واعية" بعد أن ذاقت طعم المدينة من خلال لقائها بالأفندى.

وبالتالى فإن هروب فتحية الختامى هذا يتخذ معنى مزدوجا، فهو من ناحية هروب نابع من قرارها الخاص، فهو فى حد ذاته فعل تحررى، فقد تحررت من رؤاها وتقبلت لأول مرة رغبتها فى المدينة لتغادر القرية وعالمها التقليدى. ولكن من ناحية أخرى، وطبقا لتطور الأحداث، فإن هذا القرار هو فى الحقيقة نتيجة لفعل جنسى، وفضلا عن ذلك فإنه يلغى تقريبا هوية فتحية كأم. بمعنى آخر، كى تتذوق المدينة، تم اختصار فتحية فى كل ما هو جنسى وحِسِّىّ، أى أن الدخول فى عالم المدينة وفى عالم التحرر (اكتساب القدرة على اتخاذ قرار يخص مستقبلها) يحدث من خلال فعل جنسى،

وبالتالى يتخذ هذا الفعل هنا موقع التدشين المعرفى الضرورى لاكتساب ملَكة فعل، أى القدرة فى النوبان فى عالم المدينة، وتقرير المصير كإنسان.

هذه القصة ليست مبنية فقط حول ثنائية عالم المدينة وعالم الريف، ولكن أيضًا حول التناقض بين هذين العالمين، وخصوصًا من خلال الشخصيتين الذكوريتين. وعندما يتقاطع هذان العالمان، يحدث هذا التقاطع من خلال شخصياتٍ تشكل ما يمكننا أن نسميه "خلاصة الريف" من ناحية و"خلاصة المدينة" من ناحية أخرى. إنها مقابلة عنيفة للغاية أدت إلى قطيعة لا تقل عنفًا عند الشخصيات الفلاحية. فيمكننا أن نستنتج هنا أنه لا يمكن فى عالم إدريس، أو على الأقل فى هذه القصة، أن ينتمى المرء إلى عالم الريف وعالم المدينة فى نفس الوقت، وأن هناك عدم توافق تامًا بين هذين العالمين. ومن خلال هذه الرؤية، ينتمى إدريس بوضوح إلى جيل من الكتاب يرى فى المدينة والريف عالمين على طرفَىْ نقيض.

الباب الثانى

تريف المدينة

الجزء الثالث

إبراهيم أصلان . "عصافير النيل" : المدينة والريف معًا

وُلد إبراهيم أصلان فى طنطا عام ١٩٣٥ وجىء به إلى القاهرة رضيعًا مع أسرته ونشأ فى أحياء شعبية: فى الحسين، ثم باب الشعرية، ثم إمبابة. والتحق بالتعليم الأولىّ ولكن دون أن ينهى دراسته، فهو ينتمى إلى الطبقات الشعبية من الناحية الاجتماعية وأيضا من خلال مهنته إذ كان يعمل فى البريد، وهو بالتالى كاتب عصامى ثقف نفسه بنفسه، فقرأ كثيرا القرآن و "ألف ليلة وليلة" وأكمل ثقافته الأدبية من خلال قراءة الشعر (أمل دنقل، ووديع سعادة) والمسرح (بيكت، وتشيكوف، وأنويل). إن الكتابة واندماجه فى الحقل الأدبى وشهرته التى ازدادت مع الوقت بعد صدور مجموعته القصصية الأولى "بحيرة المساء"(٧٧)، والترجمات العديدة لأعماله، ودعوات السفر إلى الخارج، كذا اعتماد المخرج داود عبد السيد على رواية أصلان الأهم "مالك الحزين"(٧٨) فى فيلمه "الكيت كات"، كل هذا ساهم فى تغيير موقعه الاجتماعى. وفى عام ١٩٩٢ قدم إبراهيم أصلان استقالته من عمله فى هيئة التلغراف التى عمل فيها بعد مكتب بريد العتبة المركزى ، وهى الفترة التى ألهمته روايته "وردية ليل"(٧٩)، ليشغل بعدها منصب المسئول عن الصفحات الثقافية فى جريدة الحياة. إنه يفسر هذا الاختيار بالأعباء التى كان موقعه ككاتب معروف يفرضها على حياته:

> **كانت بدأت تجيلى دعوات للخارج. وفى هذه الفترة، كان لازم تصريح للخروج. وبما أن جواز سفرى كان مكتوب فيه إنى شغال فى هيئة التلغرافات، ده كان بيسبب لى تعقيدات كانت أحيانا كتيرة تبقى محرجة"(٨٠).**

قبل ذلك كان يعمل منذ عام ١٩٨٧ فى الهيئة العامة للكتاب مساعداً لرئيس تحرير سلسلة مختارات فصول التى تركها سنة ١٩٩٥ . ثم صار أيضا مسئولا عن سلسلة "آفاق الكتابة" فى دار نشر هيئة قصور الثقافة التابعة لوزارة الثقافة. وقدم استقالته بعد الأزمة السياسية التى أثارها نشر رواية حيدر حيدر "وليمة لأعشاب البحر" فى هذه السلسلة، وهى الأزمة التى عرضته لانتقادات تيارات إسلامية متشددة:

"بقيت أشعر بأن الضغوط على الناشر كانت هاتزيد. كنت نجحت فى نشر أكثر من ٤٥ كتاب مهم. حسيت إن المشاكل فى اختيار الأعمال كانت هتبتدى"(٨١).

إن عمل أصلان لأكثر من عشرة أعوام فى مناصب فى قطاع النشر التابع لوزارة الثقافة قد أفقده استقلاله وأيضا وضعه الخاص جدا ككاتب عامل(٨٢) . لم يكن الوحيد الذى تميز بهذا الوضع، ولكنه من القليلين الذين استمروا فى هذا الوضع لهذه المدة الطويلة. فأصلان ينتمى إلى جيل الستينيات المتأثر بهزيمة ١٩٦٧ وكذلك بإنجازات السلطة الاجتماعية - بالرغم من محدوديتها - فى مجالات التعليم العالى والثقافة، والتى سمحت للشباب من الطبقات الشعبية بالتعليم وسهلت الحصول على معلومات ثقافية. وحتى إن لم تكن مسيرة أصلان الشخصية نتيجة لهذه السياسات - فلم يدخل الجامعة ولم يستمتع بتعميم مجانية التعليم - فإنه قد عايش فترة انفتاح عدة مؤسسات فى المدينة أمام أطفال الطبقات الشعبية والفلاحين. وساهمت هذه الظاهرة فى تشكيل شريحة كاملة من المثقفين من أصل شعبى ممن كانوا يعيشون ما بين أحياء المدينة الشعبية وفضاءات وسط البلد التى كانوا يترددون عليها بمناسبة أحداث احتجاجية (مظاهرة ميدان التحرير سنة ١٩٧٢) أو مقابلات ما بين المثقفين. وتنعكس هذه الصورة فى روايته "مالك الحزين". إن أصلان كاتب مُقِلٌ (٧ روايات ومجموعات قصصية منذ ١٩٧١)، ولكنه كتب الكثير عن الحى الذى عاش فيه أطول مدة فى القاهرة وهو حى إمبابة، وهو الحى الذى كثيرا ما يتم ربطه بعمله الفنى. إن مجموعته القصصية الأخيرة "حكايات من فضل الله عثمان"(٨٣) تقع فى هذا الحى، أما رواية "عصافير النيل" فهى العمل الوحيد الذى يعطى حيزًا مهمًّا لإشكالية الريف.

نُشرت رواية "عصافير النيل" سنة ١٩٩٩ ، وهى رواية غير قائمة على حبكة تقليدية، ممًا يجعل من الصعب تقديم تلخيص لها. ولكننا بإمكاننا أن نقول إنها تسرد وقائع خاصة بحياة عائلة من أصل ريفى، مكوَّنة من عدة أجيال، هاجرت إلى القاهرة لتستقر فى إمبابة. الرواية مكوَّنة من ٧ فصول وتبدأ باختفاء الجدة هانم، ثم ندخل ابتداء من الفصل الثانى فى مجموعة من الفلاش باكات عن الأحداث اليومية أو المصيرية التى تقع فى حياة تلك الشخصيات العادية أو البسيطة، والتى هى مبنية مثل عدة حكايات متشابكة. فهنا لا يوجد بطل واحد فقط للأحداث ولكن نحو ١٠ شخصيات بُنى حولها النص، بشكل خاص الجدة هانم، وابناها الاثنان عبد الرحيم ونرجس، وزوجاهما دلال والبهى عثمان، وأطفالهم. وهو ما يجعل هذه الرواية أشبه بالسيرة الملحمية المكونة من عدة حكايات متداخلة. وتنتهى الرواية بلحظة خروج الجدة هانم من الدار، تحاول أن تذهب إلى بيت بنتها نرجس ولكنها تتوه، وتقرر فى النهاية أن تعود إلى البلد، وتنتهى الرواية بهذا السؤال الذى توجهه الجدة لأحد العابرين: "مش رايح البلد يا بنى؟".

والفرق الأساسى ما بين نص إدريس ونص أصلان هو أن وجود الشخصيات من أصل ريفى فى القاهرة ليس وجودا حديثا إنما هو قديم، ولا تهتم "عصافير النيل" بلحظة المواجهة الأولى مع المدينة، بل بحياة أسرة هاجرت واندمجت بالفعل فى المدينة.

هذا الزمن الطويل من الوجود الإنسانى هو الذى يسمح بوجود عنصرين مميزين فى النص، وهما غياب إشكالية الانبهار بالعاصمة أساسا بسبب الاندماج فى الحياة الاجتماعية والاقتصادية بل والسياسية من ناحية، وظاهرة ترييف المدينة من ناحية أخرى. ولكن بالرغم من هذين العنصرين لا يزال أفراد الأسرة "جيلاً وراء جيل" يحتفظون بذاكرة مرتبطة "بالبلد".

وتولد الشاعرية المزدوجة للفضاء التى تميز "عصافير النيل" من هذه الروابط ومن العلاقة الخاصة بفضاء المدينة.

٢ – غياب الانبهار بالعاصمة

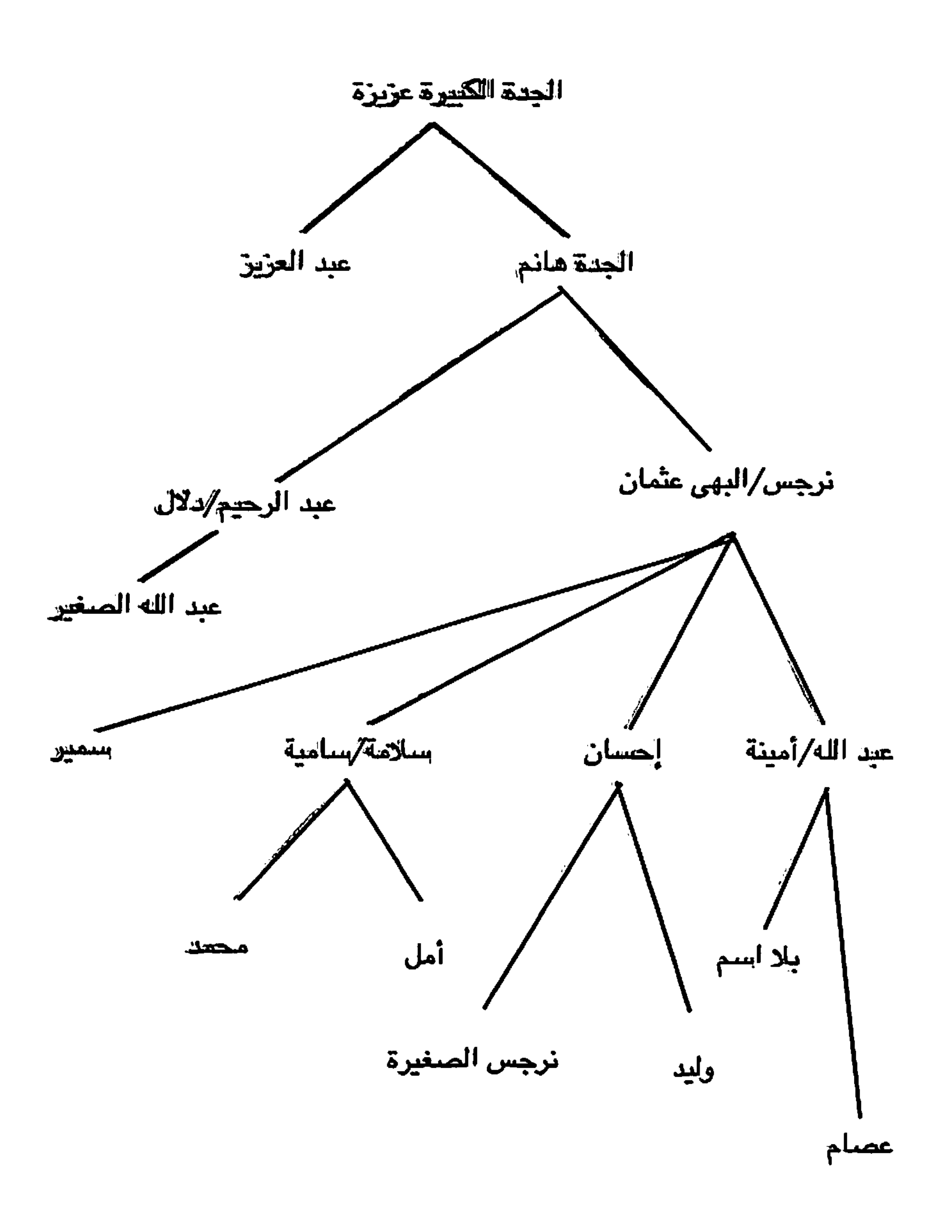
الأجيال الأربعة

تكوّن الشخصيات التي عاشت بالفعل في إمبابة والتي لها أهمية ما في النص أربعة أجيال، ولكن هذا الرسم يحتوي على خمسة أجيال إذا أخذنا في الاعتبار جيل الجدة الكبيرة للأسرة كلها، وهي "الجدة الكبيرة عزيزة"، من الجيل الأول. لا بد من الملاحظة أولا أن الجدة امرأة، فلا وجود في النص للجد الكبير. ولا تظهر الجدة الكبيرة عزيزة في النص سوى مرتين في أثناء الزيارات للبلد، ويصفها الراوي "بجرمها الصغير المائل" (ص ٨١).

والجيل الثاني هو جيل ابنَيْ عزيزة، عبد العزيز وهانم. "الخال الكبير"، كما يسمونه بعض الأحيان، لا يظهر كثيراً في النص، فباستثناء عدة زيارات إلى القاهرة، وخصوصاً في مناسبات مثل زواج عضو من أعضاء أسرته، يبقى في البلد. وهنا أيضا يمكن أن نعتبر أن الجدة هانم، وهي الشخصية المركزية في الرواية، هي التي تمثل دور الجدة بالنسبة إلى هذا الجيل.

أما الجيل الثالث فهو جيل أولاد هانم ونرجس وعبد الرحيم. من زواج عبد الرحيم ودلال سيولد ابن، هو عبد الله. ومرة أخرى ستكون سلالة البنت أكبر عددا؛ فـ"١٢ طفلا مات نصفهم في سن صغير" سيولدون من زواج نرجس والبهي عثمان. والأربعة الأولاد الذين لهم أسماء في النص هم: عبدالله، الأكبر، الذي يُنادَى في أغلب الوقت بلقب الأستاذ أو باسم عبد الله بن عثمان، وإحسان (وتظهر بنات أخوات أخريات في النص، ولكن دون ذكر لأسمائهن)، وسلامة وسمير. إن هذا الجيل الرابع سيلد جيلا خامسا؛ فبزواجه سيكون لعبد الله ابنان، أحدهما اسمه عصام.

وسلامة متزوج بسامية وله طفلان منها، أمل ومحمد، وإحسان لديها طفلان أيضا، نرجس الصغيرة ووليد. وضمن هذا الجيل الخامس نرجس الصغيرة هي الوحيدة التي تكتسب أهمية كشخصية في الرواية.


الجدة الكبيرة عزيزة
عبد العزيز
الجدة هانم
عبد الرحيم/دلال
نرجس/البهي عثمان
عبد الله الصغير
سمير
سلامة/سامية
إحسان
عبد الله/أمينة
محمد
أمل
بلا اسم
نرجس الصغيرة
وليد
عصام

إن الجيلين الرابع والخامس هما الجيلان الوحيدان من المولودين فى إمبابة، فى القاهرة. أما بالنسبة إلى الجيل الثالث (عبد الرحيم، ودلال، ونرجس، والبهى عثمان) فإن أفراد هذا الجيل عاشوا فترة من حياتهم فى البلد، والجيل الثانى (الجدة هانم) قضوا فيها أغلب حياتهم. ولأن الرواية لا تتناول لحظة وصول هذين الجيلين إلى إمبابة ولكنها تتناول حياتهما فى القاهرة منذ سنوات، فالشخصيات أصبحت شديدة الألفة بفضاء المدينة.

ولكن على العكس مما يحدث فى "النداهة"، حيث يتم تناول فضاء المدينة ككل، وبالتالى ككيان مطلق (المدينة المسئولة عن الصدمة الأولى منذ لحظة الوصول فى المحطة)، نجد فى "عصافير النيل" أن الفضاء مفتت ويتم تناوله كحىٍّ أو شارع أو مكان عمل أو ترفيه. ولأن الشخصيات تربطها بكل هذه الأماكن روابط خاصة، ينبع منها شعور بالألفة وبالقرب من هذا الفضاء، فضاء المدينة، الذى تعيش فيه شخصيات "عصافير النيل"، أى فضاء إمبابة.

وفضاء إمبابة مبنىٌّ أساسا حول شارع فضل الله عثمان من ناحية، وحول النيل من ناحية أخرى، فهذا الشارع يشكل محورا مهمًّا فى الحى، وهو أيضا الشارع الذى تسكن فيه العائلة.

"دخل فضل الله عثمان من نهايته المفتوحة على أرض السوق الكبيرة الخالية التى تقع شمال النيل" (ص ١٦).

يشير الراوى هنا إلى شارع فضل الله عثمان وفضاء السوق. ولكن هناك أسماء أماكن أخرى مشار إليها فى أماكن أخرى، ويبنى الراوى هكذا، شيئًا فشيئًا، خريطة بأسماء الأماكن التى تشكل هذا الفضاء toponymie: "قطر الندى"[٨٤] (ص ١٧)، و"حارة حوا"[٨٥] (ص ٥٦) (انظر بحيرة المساء، الملهى القديم)، و"مقهى عباس" (ص ٨٤)، "مدافن سيدى عمر" (ص ٥٢)، "سيدى حسن أبو طرطور" (ص ٦٨)، وأخيراً و"الكوبرى الكبير" العتيق الذى يعبر النيل (ص٦٣). إننا سنقدم تحليلاً أدق لفضاء إمبابة فى أجزاء أخرى، فيما بعد.

فضلا عن ذلك، فإن هناك ألفة حقيقية بين الشخصيات وفضاء المدينة خارج إمبابة، حيث إنهم يتنقلون داخل هذا الفضاء، أولا من أجل الذهاب إلى العمل، ففي الزمن الذي يعمل فيه عبد الرحيم والبهي عثمان في بريد العتبة، يركبون كل يوم الترام كي يذهبوا إلى عملهم (ص٨٠) ويقضي البهي عثمان جزءا من حياته على دراجة بخارية يطوف شوارع المدينة كي يجمع الرسائل من كل صناديق المدينة. ولا يحدث هذا النوع من التنقلات فقط في إطار العمل ولكن أيضا في إطار الترفيهات، فهذا ما يحدث مثلا عندما يذهب عبد الرحيم وبسيمة الموضة إلى "سينما "أولمبي" على مقربة من بوسطة العتبة" (ص ١٥٩)، أو عندما يقفز الولد عبد الله "من أعلى جبلاية جنينة الأسماك" (ص٧٤) في الزمالك في أثناء زيارة لها مع أمه وخاله.

إن فضاء المدينة إذن متحرر إلى حد ما من حواجزه حتى بالنسبة إلى سكان من أصل ريفي يعيشون في حي شعبي على أطرافه. إنهم يملكون علامات فضاء المدينة ومفاتيحه، أماكن أليفة بالنسبة إليهم، يوجد فيها اختلاط ما بين "سكان المدينة الأصليين" و"الوافدين الجدد". ويمكن الإشارة في هذا الصدد إلى ملاحظة أنا مادوف في جزء تحليلي حول كتاب جمال الغيطاني "رسالة البصائر في المصائر": "إن الحركة والتنقل والتنزه قد أصبحت أكثر اعتيادًا وأكثر تداولاً"[٨٦].

إن تقديم الحياة اليومية في العاصمة على أنها حياة عادية وطبيعية يمكن تفسيره باندماج الشخصيات في حياة القاهرة الاجتماعية والاقتصادية من خلال نشاطاتها المهنية والسياسية، فالبهي عثمان وعبد الرحيم يعملان في "مصلحة البوسطة العمومية" في العتبة. البهي عثمان عمل لمدة ٤٢ عاما في البريد، ويكتئب عند إحالته إلى التقاعد في سن الستين بدلاً من الخامسة والستين. وفي حين أنه كان في الأساس كادراً فنيًّا (ص٣١) تم نقله دون علمه إلى مستوى أدنى، مستوى الكادر الكتابي، مما يفسر إحالته إلى التقاعد قبل التاريخ المتوقع. ولأنه لم يكن قد فهم أنه قد تم نقله، يقضي ليالي كاملة في كتابة الشكاوى (ص٤٤)، وعندما يصله الرد برفض طلبه بإعادة تشغيله، يوجه خطابا لجمال عبد الناصر ملتمسًا منه أن يتدخل. ولكن بعد فوات الأوان،

لأن عبد الناصر يكون قد مات (تقع هذه الأحداث سنة ١٩٧٠)، ويموت البهى حزنا وعلى رأسه "الطرطور الصوفى الطويل" (ص٥١) الذى كان يرتديه فى أثناء العمل. هذا الموت بسبب الإحالة المبكرة إلى التقاعد يدل على أهمية العمل فى نظرة البهى إلى نفسه، وعلى مدى اندماجه فى الحياة الاجتماعية والاقتصادية للعاصمة. وكان البهى يفتخر ضمنا بهذا الاندماج عندما كان يقول إن "أى واحد منهم (من أهل البلد) كان يعجز، فعلا، عن التفرقة بين طريقته فى اللبس وطريقة أى موظف آخر من أبناء مصر" (ص٧٥).

وبالنسبة إلى الجيل الثالث وصل الاندماج إلى الاشتراك فى الحياة السياسية، فلقد تم القبض على عبد الله ابن نرجس والبهى عثمان بسبب نشاطهما السياسى اليسارى (ص١١٠).

وهذه الألفة تمتد لتشمل حتى علاقات الحب والزواج، فيعيش عبد الرحيم أربع تجارب مع نساء من المدينة: يحب بسيمة الموضة ولكنها ترفض الزواج به لأنه يُشعِرها أن تصرفاتها "أمام الناس" تضايقه، مع أنه كان مستعدا لبيع قطعة الأرض التى يملكها فى البلد (ص ١٥٨). والمرأة الثانية التى يقابلها والتى يتزوجها هى أفكار، الممرضة فى المستشفى الذى كان يُعالَج به، ولكنه منذ البداية لم يكن يشعر بالارتياح إليها، ويصبح واضحا شيئا فشيئا أن ثقافتيهما مختلفتان تماما، فلا يزال عبد الرحيم يتعامل مع "خياط البلد" (ص٧٠) فى حين ترغب هى أن يلبس بدلة. وفى يوم ما ترفض حتى أن تذهب معه إلى السينما لأنه يرتدى الجلباب، ويصبح سوء التفاهم بينهما مضحكا، فهى تسأله لماذا لم يلبس فى حين أنه يعتبر نفسه أنيقا فى "جلبابه النظيف المكوى" (ص ٧٠):

"أمال مالبستش ليه؟"

عبد الرحيم نظر إلى جلبابه النظيف المكوى، وحذائه المربوط، وضحك:

"ألبس إيه، هو أنا قالع؟"

"يا بنى آدم تلبس بدلة، قميص وبنطلون، أى حاجة تانية"

"بدلة إيه بس، هو أنا مسافر؟" (ص٧٠-٧١).

فبالنسبة إلى عبد الرحيم، نجد أن البنطلون والقميص هما ملابس للمناسبات مثل الحفلات أو السفر، وفى هذا المجال احتفظ بتصرفات البلد (على عكس البهى عثمان). ولا تحتمل أفكار ذلك "أنا لا يمكن أخرج معاه وهو لابس جلابية أبداً" ص٧٢ . وبدءا من هذه الواقعة حدثت عندهما قطيعة أدت إلى الطلاق؛ فهى لا تمثل المرأة التى يبحث عنها، وبالنسبة إليها فهو "خام" (ص٧٣)، وهى كلمة يمكن أن تضعها فى مواجهة مفهوم "المتحضر".

ثم يتزوج عبد الرحيم انشراح، وهى الأرملة الميسورة "بقامتها القصيرة والممتلئة قليلاً" (ص٨٣ – ٨٤) التى قابلها على شباك البريد. إن "ضخامة المعاش" الذى تسحبه هى أول شيء لفت نظره. ثم يركز النص على الجانب الجسدى فى علاقتهما. لكنهما ينفصلان عندما يقول عبد الرحيم لانشراح إنه لا بد أن تعلن عن زواجهما وأن تمتنع عن صرف المعاش. بعد قليل يتزوج سعاد، وهى مهاجرة ريفية مثله وتسكن قرية قرب الهرم. ولكن لا تستمر الزيجة فى هذه الحالة أيضا أكثر من عام.

وإذا كان عبد الرحيم مندمجًا بما يكفى لكى يكون عريسًا صالحًا(٨٧)، فإنه ليس مندمجًا بما يكفى لكى تنجح هذه الزيجات؛ فإن القيم المشتركة بينه وبين نسائه ليست كافية لإقامة حياة زوجية مستقرة وطويلة. فهذا هو سبب فشل هذه الزيجات الثلاث وسبب استقرار عبد الرحيم زوجيا فى النهاية مع دلال، بنت البلد، بنت قريته. فإن عبد الرحيم إذا كان مندمجا فى المدينة فإنه مندمج فى نسيج اجتماعى معيَّن، هو وسط إمبابة المختلط ما بين الفلاحين والعمال، ولكنه لم يفقد هويته الريفية تمامًا ولم يصبح "إنسانًا مدينيًا" citadin بشكل كامل. وإذا كانت المدينة قد أثرت فيه فإنه هو الآخر، هو وأهل الريف الآخرين الذين يسكنونها، قد أثروا فيها.

٢ – ترييف فضاء المدينة

استقرار هذه الأجيال الطويل فى فضاء إمبابة أدى إلى ترييف جزء من هذا الفضاء ومن الفضاءات الفرعية المكونة له، ويظهر هذا فى النص من خلال وصف البيوت والشخصيات، وأيضا فى الحوارات، عندما يستخدم أصلان بعض الكلمات الخاصة بلهجة الفلاحين. وهذا يتضح أكثر فأكثر إذا وضعنا "الهابيتوس"، كمجموعة ممارسات اجتماعية – هنا سنأخذ السكن والملبس واللغة – من أصل ريفى فى مواجهة "الهابيتوس" الحضرىْ الأصل ممثلا فى شقة انشراح (وهو السكن الوحيد فى النص الذى ينتمى بوضوح إلى عالم المدينة، وفقط إلى هذا العالم).

السكن

تسكن الأسرة فى شارع فضل الله عثمان فى حى بُنيت فيه أغلب المساكن دون ترخيص تحت ضغط الهجرة من الريف، وخصوصاً بعد عام ١٩٥٢ وحيث ينقص العديد من عوامل الراحة الحضرية. فمثلاً لا مجارى هناك (ص١٢٢)، ويبدو أن هذا الشارع غير مسفلت لأن مستواه يرتفع بشكل منتظم، أى أنه عندما يبنى السكان بيتا على مستوى الشارع يجدونه بعد عدة سنوات أسفل هذا المستوى :

> **"(...) ولاحظ دكان الحقائب المدرسية، وكيف انخفض مدخله إلى الحد الذى جعله يلمح كتفَى العجوز وهو يجلس هناك، تحت مستوى الأرض" (ص١٢٧).**

إن دار الأسرة مفتوحة على الشارع. ويُستخدم مصطلح الدار، وهو المصطلح المرتبط بالعالم الريفى، لوصف المساكن الريفية الكبيرة التى تسكن فيها عدة أجيال، ويحمل هذا المصطلح مفهومًا للسكن مختلفًا عن مفهوم "الشقة"، ليس فقط بسبب طبيعته المفتوحة على الخارج ولكن أيضا بسبب أثاث البيت نفسه المفروش بالكليم والحصيرة البلاستيك. نجد فيه أيضا طبلية وزيراً وقلة ولمبة غاز، وعلى الجدران نجد "البامية الجافة والفلفل الأحمر وحزم البصل والثوم" (ص١٠٤)، وبنى فيها عبد الرحيم مصطبة. إن دار عائلة سعاد فى طرف المدينة هى، بشكل أوضح، ريفية :

(...) "حجراته كبيرة، ومعظمها يفضى إلى بعضه بعضا، وأرضها من بون بلاط. وكانت دورة المياه واسعة ويربون فيها فراخيا وإوزا أبيض، وجديا أحمر، بينما كانت فتحة المرحاض فى منتصف الحجرة" (ص٩٦).

ويظهر الفرق جليًا بين هذه الدور وشقق أهل المدينة كشقة انشراح التى "عجبت" عبد الرحيم، فهذه الشقة مناقضة لدار فضل الله عثمان ولدار أسرة سعاد، ففى حين أن الأولى صغيرة جدًا، تتسم الأخريان بالاتساع، وفى حين أن المرحاض فى الأولى هو مرحاض "أفرنجى" يقتصر فى الأخريين على كونه مجرد "فتحة فى الأرض"، وفى حين أنه يوجد فى الأولى "منفضة من ريش النعام" (ص٨٥)، أى عنصر حيوانى مستخدم لتزيين أشياء المنزل، نجد أن الحيوانات تعيش جنبا إلى جَنب مع الإنسان فى منزل سعاد (وهذا النوع من التجاور خاص بالفضاء الريفى) ووجود الحيوانات مرتبط بضروريات الحياة، أى الطعام، وليس بما هو تكميلى. وفى شقة انشراح نجد أن للأثاث قيمته، فهناك البوتاغاز والسخان، فى حين أنه لا شىء يدل على أن هناك نفس الأجهزة فى دار سعاد.

"أعجبته الشقة وعفشها الغالى والمنفضة التى من ريش النعام والبلكونة الصغيرة التى تطل على النيل، وكذلك المرحاض الأفرنجى والبوتاجاز والسخان" (ص٨٥).

الملابس

إن النساء، أو على الأقل اللاتى تم وصف ملابسهن فى النص (لا وصف لملابس النساء من الجيل الرابع) يلبسن دائمًا بنفس الطريقة التى كن يلبسن بها فى البلد. ويسمح وصف نرجس بفهم أبعاد الزى الريفى فى "عصافير النيل". إنها ترتدى طرحة الفلاحات (ص٤٧) والجلابية التى لها نفس اللون. إنها تخرج مغطية الوجه (ص٦٥) وإلى جانب "الغوايش الذهب والحلق" ترتدى "الكردان" (ص٦٦) وخلخالا (ص٦٥).

ومرة أخرى، يمكننا وضع هذا الزى فى مواجهة الزى الذى ترتديه انشراح، فعندما قابلها عبد الرحيم لأول مرة فى البريد كانت ترتدى "فستانا من قطعتين، وتلف عنقها بمنديل خفيف أصفر" (ص٨٤). إن الراوى يصف أيضا ارتداءها "للأرواب خفيفة كانت أم ثقيلة" أو "قميصها القصير الأحمر" (ص٨٥).

ولكن نجد أن الزى لدى الرجال يختلف حسب شخصية كل واحد ونمط الاندماج الذى يسعى إليه فى حياة المدينة، وأيضا حسب الأجيال. فقد رأينا فيما سبق أن عبد الرحيم والبهى عثمان لا يلبسان بنفس الطريقة، ففى حين أن الأول لا يزال يخرج بالجلابية، يُعنَى الثانى غاية العناية بمظهره وبأن يلبس كما يلبس أهل المدينة. ومن ناحية أخرى يتم دائمًا وصف عبد الله، الذى ينتمى إلى الجيل الرابع والذى ينادونه بالأستاذ، بالبنطلون والقميص.

وإذا كان هناك عدد من الشخصيات لايزال يرتدى الملبس الفلاحى فيشارك بهذه الطريقة فى ترييف فضاء المدينة، فإن هذا النوع من التصرفات ليس معممًا فى النص.

علامات الترييف الصغيرة فى العادات اليومية

واحتفظت الأسرة أيضا بعاداتها فى الأكل، وعندما كانت الجدة هانم لا تزال موجودة فى البلد كانت ترسل إليهم أكلاً من هناك من "الفطائر البلدية الثقيلة التى ترشح بالسمن البلدى" و"القُرصة الوردية الصغيرة المعجونة بالحليب الخالص التى جعلت البهى عثمان يشم رائحة البلد" (ص٥٧). إنهم يتناولون أيضا "المش" (ص٥٧) والفراخ التى تأتى من البلد (ص٥٨). وإفطارهم هو إفطار الفلاحين النموذجى، فبدلا من الخبز والجبن أو من فول المدينة يأكلون الفطير بالجبن أو العسل.

ومن ناحية أخرى تستخدم شخصيات أصلان كلمات خاصة بالعامية الفلاحية مثل كلمة "عواف" (ص١٤١، ١٥٤، ١٧٧، ١٧٩)، التحية الفلاحية. وعندما تبحث الجدة هانم عن حذائها تتحدث عن "المداس"، وهو أيضًا اسم فلاحى.

وهناك عنصر أخير يعطى فكرة عن العادات الاجتماعية المختلفة هو دهشة عبد الرحيم عندما يرى أولاد انشراح يذهبون للنوم فى موعد ثابت هو التاسعة مساء.

٣ - استمرار الروابط مع البلد الأصل

إن المدة الزمنية الطويلة التى سكنتها الأجيال الثلاثة فى المدينة سمحت لهم بالاندماج فى نسيجها الاجتماعى والاقتصادى، وجعلتهم يؤثرون هم أيضا على الأوساط التى يعيشون بها ويشتركون فى عملية تربيف المدينة. ولكنهم فى نفس الوقت لم يقطعوا الصلة بالبلد الأصل وإن أصبحت صلة خفيفة من الناحية العملية. ومن ناحية أخرى فإن الأسرة تملك أرضا فى البلد حتى إذا كان مصيرها أصبح مبهما وغير معروف لأعضائها. قطعة الأرض هذه كانت فى الأصل ملك الجدة الكبيرة عزيزة، وكانت تمر من يد إلى يد ولم يعد أحد يعرف من الذى يزرعها (ص١٢٧ - ١٢٨). والحديث عن البلد والأرض يتردد دائما فى لحظات السمر: "ويتحدثان طول السهرة عن البلد أو العمدة عبد الرحمن والأرض" (ص١٠٦).

وتعطى من ناحية أخرى قطعة الأرض الصغيرة هذه علامة عن الوضع الاجتماعى للأسرة فى البلد، وتؤكد سيارة المرسيدس التى يملكها خالهم عبد العزيز ويزورهم بها فى القاهرة أن الأسرة ليست من الأسر المعدمة.

إن العلاقة بين المدينة والقرية تتجسد من خلال زيارات فى المناسبات، فالشخصيات تأتى وتذهب بين المدينة أو بين حى إمبابة والبلد الأصل، وهذه التحركات مرتبطة دائما بمناسبات اجتماعية، فيأتى هكذا أهل عبد الرحيم، ومنهم عمدة البلد - الذى هو أيضا ابن خاله - وخاله من البلد إلى القاهرة كى يحضروا زواجه الأول (ص٦٨). ومن إمبابة إلى القرية تحدث التحركات أيضا فى المناسبات، فيذهب أولاد الجيل الثالث إلى هناك بشكل منتظم فى الإجازات (ص١٢٩-١٣٠). وبالتالى فإن معرفتهم بالبلد هى معرفة غير دائمة وليست عميقة، فالإجازة هى لحظة خارجة عن

إطار الحياة اليومية، وبالنسبة إلى الأطفال هى خروج عن روتين المدرسة والحياة اليومية التى يعيشونها فى إمبابة، فتشكل البلد بالنسبة إليهم فضاء اللعب، ولكنه فضاء ليس مطروحا كفضاء ممكن للاستقرار بالنسبة إليهم. ولكن السؤال يطرح نفسه بشكل مختلف بالنسبة إلى الجيل الثانى الذى لم يولد فى المدينة؛ فعند فصله من العمل يكون أول رد فعل لعبد الرحيم هو العودة إلى البلد والاستقرار هناك ولو بشكل مؤقت (ص٨١-٨٢).

وصف فضاء الريف

إن فضاء الريف موجود بأشكال مختلفة فى النص، فنجده أولا على ألسنة الشخصيات، فهم مهاجرون مستقرون فى القاهرة ويتحدثون عن قريتهم ويصفونها. وفى أثناء مناقشة بين البهى عثمان وزوجته نرجس، تصف هذه الأخيرة له شخصية من البلد فيتذكرانها معا :

"ووصفت له جلبابه المقطوع وطاقيته المدورة، وكيف كانت تجرى وراءه من بعيد، وهى بنت، مع أولاد يحيى، من عند دار الطناحى، إلى سيدى على الشنابى غرب البلد" (ص٢٦).

ويوصف الفضاء الريفى أيضا بشكل مباشر عندما تذهب إليه الشخصيات التى تسكن فى إمبابة. إن هذا الوصف - وإن لم يحتل إلا أربع صفحات من مائتى صفحة - يُعنى بالقرية ككل وتفصيلاتها كافية كى تعطى صورة ملموسة عن هذا الفضاء. فضلا عن ذلك فإن وصف القرية فى "عصافير النيل" يبدأ عند الوصول إلى المحطة والنزول من القطار. وتؤدى بداية وصف فضاء ما بمدخله إلى تناول هذا الفضاء ككل[٨٨] . وقد يؤدى بنا هذا العنصر إلى استنتاج صورة مطلقة للبلد فى الرواية إذا كنا نأخذ فى الاعتبار أن العديد من العناصر الموصوفة قد تنتمى إلى أى قرية أخرى، فبعد الدخول فى القرية يتحدث الراوى عن شونة قمح على اليمين وطاحونة على اليسار (ص١٢٩)، وداخل الدار يؤكد على وجود المصطبة والفرن والزريبة. وتصف الصفحات التى تهتم

بأيام العطلة التى يقضيها عبد الله فى البلد خبرة ولد صغير ترعرع فى المدينة أمام الطبيعة، "فمرة أكل من ثمار الجميز السابح فى ماء الترعة" فتقيأ بعدها (ص١٢٩)، ويفتخر بأنه قطف بنفسه "ثمرة باذنجان رومية". ولكن بالرغم من ذلك يقدم الراوى خريطة ملموسة بالأسماء التى تشكل هذا الفضاء toponymie ، لا تخص إلا هذه القرية بالذات، مثل مقام سيدى على الشنابى أو مقهى اللبودى اللذين يحددان معالم هذا الفضاء بشكل دقيق. وتخفف هذه العناصر صورة القرية المطلقة كما تقرب "عصافير النيل" من الروايات التى تحللها سامية محرز فى مقالها "كتابة القرية فى الأدب المصرى المعاصر":

> **"إنها فى حقيقة الأمر نصوص لا تفرض "حبكة" على عالمها بل ترويه رواية تعتمد أساسًا على انفتاح ذلك العالم لا انغلاقه، واستمراره وتواصله وتبدله لا انقطاعه وانتهائه، وهى فى كل ذلك تلح على آخَريَّة عالم القرية لا على تخلفه".**

ففى "عصافير النيل" لم يعد الريف هذا الفضاء المتخلف الذى لا بد من تطويره من خلال "أضواء المدينة". إنه عالم مختلف لا يستحق أن يُسرد بهذا القدر الكبير من العنف. ولا يُبرِز وصف القرية فقرها أو "تخلفها" ولكن عالَمًا يتميز بعلاقات أقرب إلى الطبيعة، فهو عالم "آخر" فعلا، هذا العالم الذى تزوره شخصيات الرواية فى زيارات تتباعد أكثر فأكثر، فتصبح العلاقة بين شخصيات الرواية والبلد الأصل أضعف فأضعف مع مرور السنوات، فحتى الجدة هانم بعد مرور ٣٠ عامًا فى القاهرة لن تعرف من تخاطب فى البلد. وبعد اختفائها فى بداية الرواية يتساءل عبد الله أين ذهبت:

> **"راحت فين يعنى؟**
>
> **أنا باقول جايز، والله أعلم، تكون راحت البلد.**
>
> **أى بلد؟ ولمين؟ دى بقى لها أكتر من تلاتين سنة ما سافرتش" (ص١٤).**

ونجد نفس الابتعاد التدريجى لدى الجيل الثانى، وهو جيل عبد الرحيم ونرجس، حتى إن القرية تبقى أساسية بالنسبة إليهم فقط لأنهم عاشوا فيها فترة مهمة من حياتهم.

ولكن عندما يفهم عبد الله أن دوره جاء كي يذهب إلى القرية ويبحث عن جدته المفقودة نجد أن رد فعله التلقائى هو "أسافر أقول يا مين هناك؟" (ص٥). فحتى إذن كان هو "الوحيد بينهم الذى عرف البلد وهو كبير" (ص١٥)، يقتصر هذا الفضاء بالنسبة إليه على مجموعة من الذكريات المرتبطة بالإجازات التى قضاها هناك أيام الطفولة، فضلا عن أن البلد لا تستحوذ وحدها على ذكريات الطفولة هذه.

٤ - شاعرية الفضاء المزدوجة

فضاء إمبابة: التناصُّ مع "مالك الحزين"

إن أهم ذكريات الطفولة لعبد الله مرتبطة بإمبابة وبعلاقته بالنيل وبعصافير النيل التى لم ينجح فى اصطيادها مثل الأطفال الآخرين. وتذكرنا علاقة عبد الله بالنيل بعلاقة يوسف النجار به فى "مالك الحزين"، كما تذكرنا عدة عناصر بالشاعرية الخاصة بفضاء إمبابة فى كتابة أصلان.

العنوان

فى الحالتين يرتبط العنوان بالنيل، وخصوصًا بالطيور فى علاقتها بالنيل، ففى حين أن مالك الحزين هو هذا الطائر الحزين المتأمل على شاطىء النهر والشاهد على تغيره الذى لا رجعة فيه، فإن عصافير النيل هى تلك العصافير الصغيرة التى يصطادها أطفال إمبابة. وها هو التفسير الذى يعطيه عبد المنعم تليمة لهذا العنوان:

"المصريون هم عصافير النيل (عنوان الرواية: عصافير النيل)
تحلق أسرابهم ما تحلق وتعانى ما تعانى، ثم تجرى على أحادها(*)

(*) هكذا وردت فى الأصل .

شـأن كل حى، النواميس، فيدركهم الموت. بيد أن الموت حياة فى العقيـدة المصـرية العتيقـة، عقيـدة الخلود. هذه العصـافير، المصريون، باقون، يحمل الوليد الجديد منهم اسم سلفه"[٨٩].

أما فريدة النقاش فإنها ترى فى العصـافير مجـازا للمصـريين وتشير إلى "صورة عصافير ميتة وغارقة ذات دلالة رمزية مركزية على حالة الوطن"[٩٠] . وهنا كما فى "مـالك الحـزين"، حـيث نجـد العـديد من النقـاط المشـتركـة بين الطائر الحـزين والشـخصية المركزية، يوسف النجار[٩١]، تعيش عصافير النيل الأشياء بنفس طريقة سكان إمبابة.

العلاقة بالنهر

فيبدو أن مشاهد الصيد وتلك التى لبنات يغسلن الأطباق فى ماء النهر، بكل الجو الحالم الذى يحيط بها، تحيل إلى مشاهد مشابهة فى "مالك الحزين":

"راح يتـفـرج على البنات وهن يغـسلن الأوانى أسـفل الدرّج الحـجـرى. وراقب الأولاد الذين يصطادون السـمك بالصنانيـر. ولاحظ أن كل ولد منـهم يمسك غابة رفيعة أقل من متر أو أطول قليـلا، وأن السمك الذى يخرج من المـاء كان صغيرا وهو يرتجف تحت الشمس، ويضىء" (ص٥٥).

إن وصف البنات وهن يغسلن الأطباق فى النيل جاء أكثر تفصيلا فى "مالك الحزين":

"وتطلع يوسف النجار إلى الدرجات الحجـرية (...) كانت تتقدم وهى ترفع الثوب الخفيف، تلمه بين فخذيها وتضمهما جيدا وهى تنحنى أمـامك على وجـه المـاء ويبـدأ جسـدها يتجـاوب مع حـركة ذراعيها العاريتين وهى تغسل الأطباق"[٩٢].

وتذكرنا بقية هذا الجزء أيضا بمقتطف آخر من نفس المشهد فى "مالك الحزين" الذى يصف تفصيلات مراحل الصيد، وهو جزء طويل إلى حد ما. فلا تتغير العناصر التى تشكل شاعرية فضاء إمبابة بين "مالك الحزين" و"عصافير النيل"، فقد تم بناؤها حول النهر وحول كل التقاليد المرتبطة به، وهى مرتبطة بحالة حلم لدى يوسف النجار كما لدى عبد الله. إن الفرق الوحيد يكمن فى عنصر "الأجيال" فى "عصافير النيل"، فيتذكر عبد الله أيضا مغامرات خاله عبد الرحيم فى حين أن يوسف النجار كان وحيداً فى مواجهة النهر.

وليس هذا هو عنصر التناصٍّ الوحيد فى النص، فعدد من الشخصيات الثانوية فى "مالك الحزين" تظهر مرة ثانية فى "عصافير النيـل"، مثل جابر البقال (ص٢٣) وعبد الخالق الحانوتى (ص٢٧) والعم مجاهد (ص ٣٤) والمعلم صبحى (ص٣٧).

تقديس الريف

ففى حين نجد فى "النداهـة" أن القاهرة تمثل دور المركز شبه الأسطورى أو المقدَّس فى ذهن الفلاحين الوافدين من الأرياف، نجد فى "عصافير النيل" أن المقدس هذا انقلب، ومن المركز المقدَّس ننتقل إلى الريف شبه المقدَّس بهالة ذاكرة الجذور.

وتؤكد تسمية البلد، أو بالأحرى عدم تسميتها، هذا التقديس (وفى "النداهة" أيضا نجد أن البلد الأصل لا اسم لها). إن القرية لا تسمية لها فى الرواية إلا تلك التى تشير إلى كونها قرية وهى "البلد"، ويصحب هذا المصطلح دائمًا "أل" تعريفية، و "البلد" هو مصطلح مستخدم فى العامية المصرية ليدل على القرية الأصل أو تلك التى يعيش فيها الشخص. وكثيراً ما يستخدمه سكان القاهرة من أصل ريفى عندما يريدون القول بأنهم راجعون إلى بيوتهم فيقولون "أنا راجع البلد"، ودلالة هذا المصطلح أوسع بكثير من مجرد "القرية"، ولا تدل فقط على القرية فى تناقضها مع المدينة، فمصطلح القرية باللغة العربية يقوم بدور وصف القرية بشكل صارم، فالبلد مصطلح يمكن أن يدل أيضا على البلد – الدولة، بما فيه "البلد التى نأتى منها"، فنجد أن هذا المصطلح أكثر

شمولا وأكثر عاطفية ويعبِّر عن انتماء وعن روابط قوية مع مكان معين. فجملة "أنا رايح البلد" فى العامية المصرية تدل على انتماء، وغياب اسم القرية الخاص يدل أيضا على أنه لا احتياج إلى التسمية، فمن الواضح أنها قريتى أنا، تلك التى أتيت منها. وتؤكد "أل" التعريفية هذه الدلالة، فهى ليست قرية من ضمن قرى أخرى، بل - وحرفيًا - "البلد"، تلك التى تحاول الجدة هانم أن ترجع إليها فى نهاية الرواية.

الجدة هانم هى امرأة ذات جرم صغير (ص١٠) وقد تصل من العمر ما بين ٩٠ و١٤٠ عامًا حسب تقديرات الشخصيات المختلفة. وبعد اختفائها وعند طرح فكرة عودتها إلى القرية يتساءل عبد الله: "وبعدين تسافر إزاى؟ دى تجاوزت التسعين" فيقول سلامة أخو عبد الله: "ستك عندهاماية وأربعين سنة النهرده" (ص١٥). ولا يتم التأكيد على أحد هذه التقديرات فى مكان آخر فى النص، ولكن هذا الرقم الفانتازى يحيط الجدة بهالة الكبر المطلقة ويجعل منها رمز الأجداد[٩٣]. فقد شاهدت هذه الجدة العجوز التى عاشت نحو ثلاثين عاما فى المدينة موت طفليها عبد الرحيم ونرجس، وزوج بنتها البهى عثمان. وفى نهاية الرواية نراها تنادى عربة كارو وتسأل "مش رايح البلد يا ابنى؟". عدا طبيعة السؤال المؤثرة، فهى ترى أن من المؤكد أن الكل لا بد وأن يعرف أين هى هذه البلد التى تريد الذهاب إليها، فإن اختيار العودة إلى البلد يعنى العودة إلى جذورها كى تموت حيث وُلدت فى حالة سلام داخلى، وهى تفعل ذلك تريد فى الحقيقة أن تختار مكان موتها خلافا لعبد الرحيم ونرجس والبهى عثمان الذين فاجأهم الموت فى المدينة.

ويتذكر الذين رأوها فى تلك اللحظات وجهًا محاطًا بالخضرة، فدلال "هالها وجه العجوز وهو يطفو مضيئا بالخضرة" (ص١٩٦). وبعد ذلك فى النص يشير الراوى مرة أخرى إلى لون هذا الوجه المخضرِّ، ولكن هذه المرة يؤكد على غرابة هذا اللون:

> **"وتدارى اخضرار وجهها الغريب فى طرحتها الحريرية السوداء" (ص٢٠٠).**

تم طرح العديد من الأفكار فيما يخص هذا الاخضرار، فتقول فريدة النقاش:

"إنه، إذن، موت خادع، لأن الحياة تنبت فيه. نحن نعرف أنه حين يتعفن الخبز يخضر لتنمو من داخله حياة، وها هى الجدة العجوز هانم التى تهيمن على الرواية بكل ما يحمله العجز والترهل والخرف من دلالات يبدو وجهها أخضر"(٩٤) .

وقد يكون اللون الأخضر أيضا رمزًا للتوافق مع الطبيعة للرجوع إلى الجذور وإلى البلد، ويبدو لنا أن هذا الاخضرار يحمل فى الوقت نفسه هذه الدلالة الأخيرة وتلك التى قدمتها فريدة النقاش، أى دلالة الحياة التى يحملها الموت بداخله.

ويؤكد عدد من النقاد فى تحليلهم لرواية "عصافير النيل" على أن اختفاء الجدة هانم يشكل فى الحقيقة الحبكة الرئيسية(٩٥). ولكن هذا التحليل ليس مقنعا بالقدر الكافى لأنه حتى إذا كانت الرواية تبدأ وتنتهى باختفاء الجدة هانم، نجد أن حكاية الشخصيات الأخرى هى فى الحقيقة مهمة بما يكفى كى تشكل خيطا آخر، فتلخص حكاية عبد الرحيم على سبيل المثال بشكل واضح إحدى أهم إشكاليات النص، أى صعوبة تأقلم المهاجرين من الريف فى وسط المدينة حتى وإن لم تؤدِّ هذه الفكرة إلى مواجهة شرسة بين المدينة والريف.

وتلغى شاعرية "عصافير النيل" المزدوجة، الأولى حول فضاء إمبابة وتقديس البلد الأصل، تلغى هذه الشاعرية طبيعة المواجهة العنيفة بين الريف والمدينة كما نجدها فى نصوص أخرى مثل "النداهة" ليوسف إدريس.

ويؤكد بناء الرواية هذه الفكرة، فنجدها منقسمة إلى سبعة أجزاء، والرقم سبعة كان دائما رقما محمَّلاً بالعديد من المعانى الرمزية، فهناك سبع قراءات للقرآن وسبعة كواكب، كما أن هناك سبعة أيام فى الأسبوع، و بعد اليوم السابع ينتهى الأسبوع ويبدأ أسبوع آخر. وهكذا يشير هذا الرقم إلى نهاية دورة. "يشير الرقم سبعة إلى معنى التغيير بعد دورة انتهت وإلى تجديد إيجابى"(٩٦).

فيعطى اختيار هذا الرقم إيقاعًا خاصًّا لرواية "عصافير النيل" وهدوءا خاصًّا، ويؤكد على العلاقة مع الطبيعة. ويشكل هذا الإيقاع، إذا أضفناه إلى غياب الحبكة بمعناها التقليدى، تعبيرًا على مستوى الشكل لغياب المواجهة بين المدينة والريف.

ومن ناحية أخرى فإن بناء السرد فى هذه الأجزاء نفسها يربط عالم المدينة بعالم الريف، فكثيرا ما تؤدى عناصر من عالم المدينة إلى "فلاش باك" مرتبط بحياة الريف أو العكس؛ فيذكِّر انقطاع تيار الكهرباء فى حى إمبابة دلال بالبلد، وبالتالى يحدث الربط بين العالمين (ص١٠٨). وبالعكس فإن رائحة النعناع توقظ لدى عبد الرحيم ذكرى بسيمة الموضة (ص١٥٨).

ويشكل تتابع الأجيال فى الحياة والموت العنصر الثانى فى البناء السردى الذى يشارك فى غياب مواجهة بين المدينة والريف، فإن إشكالية الموت تحتل مكانا مهمًّا إلى حد ما فى النص ونجد العديد من الإشارات لعلاقة الحضارة المصرية القديمة بالموت، ففى بداية النص (ص١١) تسأل المذيعة مجموعة من الأطفال: "مين يعرف الفراعنة بنوا الأهرامات ليه؟". ويؤدى الرد إلى مشهد ساخر، لأن أحد الأطفال يرد: "علشان يدفنوا فيها حضرة الناظر" (ص١٢)، ولكن هذا المشهد يطرح فى الحقيقة إشكالية أعمق هى العلاقة الخاصة بالموت عند المصريين القدماء والتى ما زالت مجسدة من خلال الصروح التى تركوها. وتظهر هذه الإشكالية مرة أخرى عند الحديث عن سعاد وعائلتها الذين يعيشون على هضبة الأهرام، فيقضى والد سعاد المصاب بالشلل أيامه جالسا فى الشمس "فى مواجهة الهرم الكبير الذى يشغل ثلاثة أرباع الدنيا من أمامه" (ص٩٨). وتعيش العائلة فوق مقبرة يقولون إنها تحتوى على "كنز" لم يصلوا إليه بعد، على عكس عائلات أخرى فى الحى نجحت فى إقامة تجارة مربحة للتماثيل القديمة. وتبقى هذه الحضارة القديمة الميتة حاضرة من خلال صروحها الضخمة التى تتحدى الخلود، ولكن أيضا لأنها تسمح للأجيال الحاضرة بالحياة من خلال بيع القطع الصغيرة من تلك "الآثار" فى السوق السوداء.

والموت موجود أيضًا بشكل أكثر تجسداً من خلال وفاة البهى عثمان وعبد الرحيم ونرجس. إن موت هذه الشخصيات الثلاث لا يتخذ شكلاً دراميًّا فى السرد ولكنه بالعكس مندمج فى دورة الحياة والموت المستمرة. ويؤكد ذلك بوضوح بلوغ حفيدة نرجس والتى تحمل نفس اسم جدتها، فهى "تصبح امرأة" يوم دفن جدتها. وتظهر هذه البنت واقفة فى غرفة العزاء للنساء تجمع شعاع الشمس "فى شعرها المنكوش فى هالة من الزغب والنار":

"ومثل ثمرة كبيرة نضجت توا، اشرأبت، وطلع نهدها الناعم من حمالة قميصها المقطوعة، وتفتحت عن ظلها الكثيف فى ملتقى ساقيها الواضحتين، وبان انتفاخ عانتها، بينما خضّبت حجرها بقعة طرية من الدم (...).

استقبلت شعاع الشمس الذى جاء الآن من شباك الصالة المفتوح،

وتجمعت فى شعرها المنكوش هالة من الزغب والنار،

وانفرجت شفتاها المتلئتان" (ص ١٧٥-١٧٦).

فلا يقدَّم الموت هنا على أنه نهاية كل شىء. إن البلوغ رمز الحياة، حياة الشابة وحياة الأجيال القادمة التى أصبحت قادرة على إنجابها. ومرة أخرى نجد أن المرأة هى التى تحمل الاستمرارية.

ومن ناحية أخرى يتم تناول الموت أحيانا بطريقة ساخرة لا تخلو من الفانتازيا، وكأنه ليس انقطاعًا حقيقيا، فبعد موته يستيقظ عبد الرحيم فى أثناء غسل الرجال لجسده:

"جذب أبو خالد سروال عبد الرحيم البفتة، وفتح حنفية يتدلى منها خرطوم طويل من البلاستيك الشفاف، وترك الماء يتدفق على رأس عبد الرحيم، وراح يدعكه بالصابونة. تطلع عبد الله إلى الماء والصابون وهو يجرى على وجه خاله دون أن تطرف عيناه نصف المغمضتين. وبينما أبو خالد يعدله على جنبه تحركت يد عبد الرحيم وستر نفسه. وصاح الحاج:

"وحدوه"" (ص١٨٦).

إن تتابع الأجيال فى الحياة والموت هو الذى يشارك فى إعطاء الإيقاع الالتحامى وغير العنيف مع المكان الذى تدور فيه الأحداث، وعدم تصوير العلاقة ما بين الريف والمدينة فى شكل المواجهة؛ فلا مواجهة حيث الشخصيات هى وليدة لواقعها الغنى بالجذور الريفية والمدينية الشعبية فى آن واحد، الحافل بكل التناقضات ما بين المدينة الكبرى و"البلد" الأم. فلا مواجهة حيث تشعر الشخصيات بال "غربة" "والألفة فى الحين نفسه"، حيث تكون فى آن واحد فى حالة "اقتلاع" و"تجذر" ، "هامشية" و"أصالة" (٩٧).

ولا انبهار أمام المدينة فى "عصافير النيل" إذن، فلا دوران فى مواجهة المدينة هناك ولا شاعرية التناقضات التى تميز "زقاق المدق" و"النداهة". وينتمى اليوم تصور يوسف إدريس إلى التاريخ، ذلك التصور عن العلاقة بين الريف والمدينة فى جزئيته شديدة الثنائية وفى تصوره للمرأة المنجذبة بشكل غير عقلانى إلى قاع المدينة؛ فلا نجد فى "عصافير النيل" مكانة مركزية لإشكاليات المواجهة بين الريفى والحضرى أو بين أجزاء مختلفة من المدينة. تدور "عصافير النيل" فى حى نجد فيه كل خواص ترييف فضاء المدينة، كما نجدها فى أحياء شعبية أخرى فى الضواحى. وتعطى "عصافير النيل" فى نفس الوقت مكانة مهمة للفضاء الريفى وللعلاقات بين الشخصيات والبلد الأصل. وفى الحقيقة فإن إشكالية التصالح مع الجذور تلك هى التى تمنعنا من التوصل إلى النتيجة بأن "عصافير النيل" هى تصوير لجيتو حضرى، فهنا على العكس ينوب الفضاء الريفى والحضرى معًا ليشكلا "شاعرية مزدوجة للفضاء". وتشكل المرأة هنا أحد أهم عناصر هذه الشاعرية المزدوجة؛ ففى الوقت الذى تشارك فيه المرأة بشكل أساسى فى هزيمة الريف فى "النداهة"، تصبح فى "عصافير النيل" هى الحامل الرئيسى لسلسلة الحياة، وبشكل من الأشكال المفتاح الذى يفضى إلى جنات الذاكرة الجماعية، حتى وإن كانت هى شخصيا قد فقدت الذاكرة.

الجزء الرابع

"لصوص متقاعدون" لحمدى أبو جليل : جيتو المهاجرين من الريف

وُلد حمدى أبو جليل سنة ١٩٦٨، وهو الوحيد هو وإبراهيم أصلان بين الكُتَّاب الذين اخترناهم، من أصول متواضعة. ولكن التشابه يقف عند هذا الحد، فحمدى أبو جليل من وسط بدوى، مثله فى ذلك مثل ميرال الطحاوى، وهى كاتبة من نفس جيله. نشأ فى عزبة تابعة لمحافظة الفيوم، وهو يعيش العديد من التناقضات بسبب وضع أسرته التى تنتمى إلى سلالة من البدو أفقرها الزمن فتنتمى أسرته إلى أكثر الشرائح تواضعا فى العزبة، ولكنها لا تقدر، من أجل الخروج من هذه الأزمة، أن تمارس نفس المهن التى يمارسها السكان الآخرون من الفلاحين. وقام أبو جليل بطريقة ما بكسر ممنوعات الكرامة البدوية من خلال عمله كعامل بناء فى الفترة التى كان يزور فيها القاهرة بشكل منتظم بحجة توصيل القصص التى كان يكتبها إلى مقرات الجرائد. وشيئا فشيئا استقر حمدى أبو جليل فى القاهرة، فى تلك المدينة التى لم يكن إلا زائرا فيها فى البداية، واستمر أيضا فى عمله كعامل فى البناء. وانتقل من حى إلى آخر، واستقر لفترات قصيرة فى عدة أحياء شعبية فى العاصمة، ومنها عين شمس وشبرا ومنشية ناصر. وهكذا اختلط أبو جليل بوسط عمال البناء الذى لا يعرفه جيدا العديد من المثقفين. وهنا تظهر، بشكل غير متوقع، وبالرغم من فرق المسارات والأجيال، تشابهات ما بين الاختيارات المهنية لأصلان وأبو جليل؛ فمثل أصلان، عمل أبو جليل فى منصب مسئول فى المؤسسات التابعة لوزارة الثقافة. بالطبع، إنه ليس نفس المنصب، ولا بنفس الأهمية - بسبب فرق السن - ولكن يبقى التشابه لافتًا. فتقابلا

فى أثناء أزمة رواية حيدر حيدر، حينما كان أبو جليل مديراً لتحرير سلسلة "آفاق الكتابة" وأصلان رئيساً لتحرير نفس السلسلة التى كانت قد نشرت الرواية التى تسببت فى كل هذه البلبلة. ثم أصبح أبو جليل مدير تحرير لسلسة "دراسات شعبية" التابعة لهيئة قصور الثقافة، مثل "آفاق الكتابة". وفى نفس الوقت عمل أبو جليل صحفيا فى جريدة "الاتحاد" التى تصدر فى الإمارات، وعمل أصلان مسئولاً عن صفحة الثقافة فى "الحياة"، وهى جريدة تصدر من لندن. إن أهم فرق بين هاتين المسيرتين هو أن استقرار أبو جليل الاجتماعى جاء أسرع من استقرار أصلان. ففى ١٩٩٤ كان قد تم تعيينه فى "الثقافة الجماهيرية"، وذلك يمكن تفسيره بأن أصلان، كان يشغل منذ سنوات طويلة وظيفة مستقرة فى البريد فى حين كان وضع أبو جليل أقل استقراراً.

وتنتمى كتابة أبو جليل بشكل واضح إلى كتابة جيل التسعينيات، إنها قريبة من السيرة الذاتية من خلال وجود الراوى فى النص. وقبل ظهور "لصوص متقاعدون"، وهى روايته الأولى التى نُشرت فى دار نشر مستقلة، ميريت، كان موقع حمدى أبو جليل هامشيا للغاية فى الحقل الأدبى، فكان قد نشر مجموعتين قصصيتين، "أسراب النمل" (الثقافة الجماهيرية، ١٩٩٧) و"أشياء مطويَّة بعناية فائقة" (هيئة الكتاب، ٢٠٠٠) ولكنهما لم تكفيا لجعل الدوائر تتحدث عنه بشكل أوسع. ولكن منذ نشر روايته كسب مصداقية ما فى الحقل الأدبى، وفى الوقت نفسه غير استقراره الوظيفى علاقته بمدينة القاهرة.

> **"أنا النهردة اتصالحت بشكل ما مع المدينة. قبل كدة كنت زائر فيها.**
> **البدو عليهم إنهم يتصالحوا مع نوع من الشيزوفرينيا"(٩٨).**

"لصوص متقاعدون" (ميريت، القاهرة، ٢٠٠٢) هى رواية قصيرة إلى حد ما ومقسمة إلى ١٧ جزءاً، لا تحكى عن حبكة معينة بقدر ما تسرد شريحة حياتية، فمن خلال الراوى، وهو بدوى مهاجر إلى القاهرة، الذى يتحدث فى صيغة المتكلم دون أن يسمَّى أبدا، ندخل فى حياة سكان العمارة رقم ٣٦ بالشارع ١٤ فى منشية ناصر فى حلوان،

وهى ضاحية صناعية فى جنوب القاهرة. صاحب هذه العمارة هو أبو جمال، فيسكن فيها بالتالى أبناؤه مع زوجاتهم، وهناك أيضا سكان "أغراب" عن العائلة. وتقدم لنا الرواية المغامرات المرتبطة باستقبال أو طرد سكان جدد أو تلك المرتبطة بمشكلات أبو جمال وأبنائه الأربعة الذين ينشغلون كلهم بمشكلات المخدرات أو الدعارة وما شابه ذلك.

١ - الشخصيات

تشكل العمارة رقم ٣٦ بشارع ١٤ الفضاء المركزى فى الرواية الذى يجمع كل الشخصيات والذى يبرر لقاءها:

> **"وهكذا أتاحت منشية ناصر والبيت رقم ٣٦ للكاتب أن يسيّج الفضاء فيصبح البيت مدخلاً للحى، والحى مدخلاً للمجتمع، ليكتب فضاءً تهيمن عليه الواحدية التى تبدأ من الله (سبحانه وتعالى) ثم الزعيم ثم أبو جمال بانى البيت وصاحبه والمهيمن على أقدار سكانه"(٩٩).**

وتتكون العمارة من خمسة طوابق، وفى الطابق الرابع نجد شقة صلاح، أحد أبناء جمال (ص١٢٤)، وفى الطابق الثالث شقة الراوى (ص١٥)، وفى الطابق الثانى شقَّتَى الأستاذ رمضان وعامر، وأخيراً فى الدور الأرضى شقَّتَى الدكتورة (ص٥١) ثم أبو جمال (ص١٢٨).

من الصفحة الأولى، يضع الراوى قارئه فى مواجهة شكل السرد الروائى غير المألوف الذى يستخدمه:

> **"افرض مثلا أنك تعيش حياتك كشخصية فى رواية ما، وتأكد أن هذه الشخصية ماهرة فى مداعبة قدراتك على التحايل والكذب، وخبيرة فى مصافحة أشخاص أنت مخلص فى كرههم.. عندها فقط ستدخل مباشرة فى أجواء تجربة نادرة يحق لك التباهى بها،**

فلأبطال الروايات ألاعيب عجيبة لا يمكن أن يقوموا بها فى مكان آخر خارج مربع ورقة وقعت صدفة – وربما عن قصد – أمام شخص مستغرق فى تدخين سيجارة (...) رغم أننى فرحت بهذه التأملات التى أعتبرها عميقة، إلا أننى واصلت تباطُئى فى دخول الشارع الذى أسكن فيه، فأنا مرهق تماما وأحتاج بالفعل إلى إجازة ولو قصيرة من مواصلة أداء دور البطولة فى روايتى" (ص٧–٨).

ويسمح هذا الجزء الأول بالتأكيد على ثلاث خصوصيات فى السرد فى هذا النص، فأولا مخاطبة القارىء، والتى تجعله جزءا من السرد:

"(...) يجعلك الراوى – رضيت أم أبيت – متورطًا فى الرواية بل ومتأملا لهذا التواطؤ (...) إذ يدعوك الراوى ومنذ اللحظة الأولى إلى المشاركة فى لعبة أصبحت أنت – القارئ – جزءا منها"[١٠٠].

وهناك أمثلة أخرى فى النص لهذه الطريقة التى يجعل بها القارئ جزءا من النص، فمثلا صفحة ١٠ عندما يتحدث عن أبو جمال يقول: "ورغم ذلك فهو شخص حين تتورط فى مجاله الجوى يفرض عليك صيغة وقورة فى التعامل".

وتدعو هذه الطريقة فى مخاطبة القارئ إلى عدم الوقوف سلبيًّا أمام الرواية. ثم إن ذكر الشخص الجسدى للمؤلف المنهمك فى عملية الكتابة يذكِّر القارئ بعملية إنتاج الشىء الذى بين يديه ويذكِّره بأن هذا الشىء ليس إلا نتيجة لخيال مؤلفه. إن هذا الذكر يكسر "الإيهام" فى النص ويذكِّرنا بنظريات بريخت فى المسرح[١٠١].

وأخيراً، آخر مستوى لهذا الهيكل السردى هو إدخال الراوى فى النص كشخصية. إنه يتحدث فى صيغة المتكلم وهو الراوى الذى يحكى أحداث الرواية والذى يقدم الشخصيات الأخرى، ولكنه فى نفس الوقت جزء من تطورات الرواية كشخصية. ولا يفوِّت الراوى فرصة ليذكِّرنا بوضعه كشخصية مثلما يفعل فى هذا الجزء الذى تذكره النصيرى، حيث يترك جمال وأبوه معركتهما كى يركزا اهتمامهما على الراوى/الشخصية مع أن

هذا الأخير كان يحاول أن يمر من ورائهما دون أن يلفت نظرهما ولا يفهم لماذا فشل في البقاء شفافًا: "لا أعرف لماذا، أهو عجبًا مما فعلت كشخصية روائية؟" (ص١٦).

وكان الراوى قد ذكر، منذ عدة صفحات قبل ذلك، "الشخصية الروائية التى اخترتها لنفسى" (ص١٤). ومن خلال جعل نفسه شخصية روائية بهذه الطريقة يضع الراوى نفسه فى حالة ترقب. عدا ذلك فإن هيكل السرد بشكل عامٍ من خلال إدماج الكل فى النص، شخصيات جسدية أم لا ، المؤلف والقارئ والراوى وظله (الشخصية)، يسمح للراوى بأن يمارس الحرية التى تعطيها عملية الكتابة نفسها. وتشكل هذه الحرية وزنا مضادا لقيود المسرحة الاجتماعية التى يفرضها المجتمع والتى ينتقدها الراوى باستمرار. إن بناء السرد بهذه الطريقة يؤدى إلى نتيجتين: الأولى هى كسر سلبية القارئ، والثانية هى النظر بنسبية تامة إلى "الإيهام" الروائى.

الراوى : أنا

سنشير هنا إلى الراوى/ الشخصية من خلال استخدام الضمير أنا. ينتمى أنا إلى قبيلة بدوية استقرت مؤخرًا عندما بدأ الأب يعمل كغفير قبل أن يحاول أن يدخل فى عالم التجارة، ولكن دون أن ينجح فى ذلك، حتى إنه ذهب وأسرته إلى الإسماعيلية كى يبدأ هناك مشروعًا خاصًا. أما أنا فقد عمل كعامل بناء فى القاهرة، وهو يفتخر إلى حد ما بهذه التجربة:

> **"شاركت فى بناء عدد هائل من العمارات كنت أتباهى حين أمر من أمامها فى مختلف أحياء القاهرة" (ص٥٧).**

وسمح هذا العمل لأنا أن يتأقلم مع فضاء مدينة القاهرة وأن يكتشف مختلف أحياء القاهرة. وفتحت له مهنته أيضا أبواب التصاعد الاجتماعى، فأراد أن يصبح مقاولا. وهذا هو أحد الأسباب التى دفعته إلى البحث عن شقة، وهكذا وقع اختياره أخيرًا على البيت رقم ٣٦ . إن وضع الراوى فى هذا البيت ملتبس ومزدوج، فيشير:

"أنا بمعنى ما غريب" (ص٦٠). إن وضع الغريب هذا هو الذى يجعله مسروراً بالاتفاق الضمنى الذى تم بينه وبين سيف الذى يأخذ منه مبالغ من المال ومقابل هذا يحكى له أسرار العمارة (ص٦٠). ولكن فى مكان آخر من النص يعتبر "أنا" نفسه جزءاً من أسرة العمارة بمعنى واسع. وعندما يبدأ عامر بسرقة شقق العمارة، وبعد أن سرق دجاج أبيه، يدخل على شقة أخيه. ويخشى الراوى أن ينتقل إلى سرقة شقته، "ونحن فى النهاية أهل" (ص٧٧). الخوف من سـرقة شقته، الخوف من الآخـر، الخـوف من المدينة الضخمة: إن أنا هو شخصية يحكمها الخـوف وإن حاول أن يتجاوز هذه المشاعر السلبية.

قبيلة أبو جمال (ص١٢٦)

أبو جمال

عبد الحليم (ص٢٩)، أبو جمال، أو الحاج عبد الحليم (ص٦٠)، أو الحاج جمال، يظهر منذ صفحات الرواية الأولى. إنه صاحب البيت رقم ٣٦ وأكبر سـاكنيه سناً. ومن الناحية الجسدية يصفه الراوى بأن "ملامح أبو جمال هى الملامح التقليدية للإنسان المكروه"(ص٩).

> **"أبو جمال من الناحية العمرية هو أكبر من فى البيت رقم ٣٦، ومن الناحية الرسمية هو مالك هذا البيت بدون منازع، أقرب إلى القصر، عضلاته منتفخة كرياضى قديم، وله بطن يجمع بين الانتفاخ والصلابة، لا ينكّرك بالسمنة بقدر ما هو دليل قاطع على قوة غاشمة، وجهه متورد رغم أنه يحمل عينين تلحان على أنه لم يشبع مطلقًا" (ص٩).**

إنه رجل فجٌ وقاسٍ ولكن أيضا ساذج. ومن خلال التأكيد على الأهمية التى يعطيها أبو جمال للتقاليد الاجتماعية يشير الراوى بشكل غير مباشر إلى جزء آخر من شخصيته، وهى أنه شخص منافق.

"يبدو مزهوا كوجه رجل يحرص على أداء أدوار الصلاح المعروفة، يلقى التحايا الصباحية والمسائية على جيرانه ويتلقاها بصدر رحب، ولا يتأخر مطلقًا عن معاودة المرضى والابتسام فى الأفراح، والجلوس فى صدارة سرادقات المآتم والأحزان" (ص١٠).

إن أبو جمال الآن قد "أحيل إلى التقاعد" إذ كان مساعداً للاعبى التنس فى نادى مصنع الحرير فى حلوان. وبعد أن قضى ٣٢ عاماً فى هذا المصنع وكان أول من عمل به، كان أيضا أول من خرج على المعاش المبكر، فى سن ٥٤ عاماً.

"أبو جمال أحيل إلى التقاعد مؤخرًا لينهى رحلة عمل استمرت اثنين وثلاثين عامًا فى مصنع حلوان، لا يذكر منها سوى زهوه بيد الزعيم جمال عبد الناصر التى استقرت على قفاه بالضبط ومفارقة تعيينه فى الثانية والعشرين من عمره ليكون أول العمال المستفيدين من قوانين التأميم التى دشن بها الزعيم ثورته، ثم إحالته للتقاعد فى الرابعة والخمسين ليكون أول العمال المستغنى عنهم بسبب قوانين الخصخصة" (ص١٠-١١).

وترمز مسيرته إلى مسيرة جيل من العمال أتوا من الأرياف فى سن العشرين كى يعملوا فى مصانع حلوان فى أثناء الفترة الناصرية والذين بلغوا الستين فى نهاية التسعينيات. إن وقف العمل بهذا الشكل لم يعتبره أبو جمال أزمة أو مشكلة، بل بالعكس، "تأقلم سريعا مع مسألة إحالته إلى المعاش" (ص١١). فعمله كجامع لكرات التنس لم يكن قد أعطى له تقديرا حقيقيا فى الحى. ولم تكن، بالتالى، حياته المهنية منظمة لحياته بشكل عامٍ، ويمكنه إذن الاستغناء عنها. ولم تترك له كل هذه السنوات إلا ذكرى واحدة وهى ذكرى "يد الزعيم جمال عبد الناصر التى استقرت على قفاه بالضبط"، فهو أول واحد تم تعيينه فى هذا المصنع (ص١٠). والآن يطرح على نفسه مهمة جديدة: أن يجد من جديد فى نظرات المارَّة التقدير الذى لا يجده فى نظرات سكان الحى.

أم جمال

إنها شخصية ثانوية فى النص خصوصًا إذا قارنَّاها بأبو جمال، وحتى إذا كان حضورها قويا بسبب صوتها الجهورى ونشاطها المستمر فيما يخص "الشتائم الجنسية" التى توجهها لزوجات أبنائها (ص٦١) ونمائم الصباح مع أطفال الجيران. "كانت تشبه بشكل ما تلك المرابية التى قتلها راسكولينكوف فى "الجريمة والعقاب" كما يقول لنا الراوى (ص٦٢). ثم يحكى الراوى مشهدا يعطى فكرة دقيقة إلى حد ما عن هذه الشخصية، فعندما رأت أم جمال الراوى/الشخصية وهو ينزل بكيس الزبالة تقول له إنها ستقوم بذلك بنفسها وإنه من المفروض أن يعتبرها كأمه. ولكن عندما يفعل الراوى فى اليوم التالى ما طلبته منه بالأمس، يجد نفسه مواجَهًا بنهر من الشتائم :

> **"يا خويا عفنت البيت، سايب زبالتك قدام الشقة كده... هو أنت فاكرنا خدامين عندك" (ص٦٣).**

إن أمّ أمِّ جمال، الجدة نقاوة، ماتت، ولكنها ما زالت موجودة فى ذكريات الشخصيات.

جمال : كاتب فاشل وتاجر مخدرات محترم، فتوة الحتة

هو أكبر أبناء أبو جمال. حتى إذا كانت هذه المعلومة غير مذكورة فى النص فإنه غالبا ما وُلد فى منشية ناصر أو هو على أقل تقدير نشأ فيها. وإذا قورن بأبيه، الذى يحتفظ بإيقاع العمل ويستيقظ كل يوم مبكرا، فإن جمال يعيش "هذا الكسل غالى الثمن والمتغطرس الذى لا يمكن أن يكون إلا فى حياة مدينية"[١٠٢] . إنه شخص اجتماعى، معروف فى الحى الذى يعيش فيه:

> **"شاب فى الأربعين من عمره يرتدى دائما أحدث أزياء الموضة ويجلس مزهوا خلف عجلة قيادة سيارة آخر موديل تتمخطر فى منطقة عشوائية، وفوق تراث عريق من الشهرة تعمق عبر أربع علاقات جنسية بلغ صيتها مشارف حلوان والمعصرة" (ص٣٠).**

تقوم شخصيته على عنصرين متناقضين، فجمال أولا وقبل كل شيء زعيم، وهو معروف بعدم احترامه للقوانين، وهذا ما يعطى له كل هذه السلطة فى الحى الذى يعيش فيه. فإنه يعتمد على عالم المخدرات كى يأتيه بموارده، فـ"جمال بدأ حياته العملية بتجارة المخدرات" (ص٣٠). جمال "زعيم وتاجر وكيِّيف" (ص٣٤)، والوسط الذى يتحرك فيه مرتبط ارتباطا وثيقا بهذه التجارة، فأبو زوجته حنان يتاجر معه فى المخدرات. ولم يقدر جمال على سداد ١٠٠٠٠ جنيه له فهدده الآخر بالقتل، "فالحاجة دى مش لعب عيال" (ص٣٤). ولا تقف مغامراته فى عالم الممنوعات عند هذا الحد، فسمح له هذا الوسط بخلق معرفة بمستشار فى محكمة ونجح فى إفساده: وافق المستشار على أن يضغط بكل وزنه كى تشكَّل الأحكام حسب قيمة الرشوة التى سيدفعها المتهم أو أسرته:

"هو يرضى بالفلوس وهم تسعدهم البراءة أو تخفيف الحكم. وكل شيء بثمنه، وجمال مجرد وسيط" (ص٨٢).

إنه أيضا شخص فردى ويقدم نفسه دون أى خجل على أنه شخص بلا قيم وشخص ساخر سخرية سوداء:

"إذا كان بعض الناس يشغلهم تحسين العالم، فأنا لا تشغلنى سوى نفسى الصغيرة أهدهدها وأمعن النظر فيها باستمرار" (ص٣٥) .

ولكن من ناحية أخرى فإن جمال هو أيضا شخص تشغله الرغبة المستمرة فى التحقق فى مجال آخر، مجال أكثر شرعية وله صلات أقوى بالعالم خارج حلوان، فهو يعتبر نفسه كاتبًا. يكتب نصوصًا يراها الراوى "ضعيفة" ويطلق عليه بشكل ساخر "المفكِّر جمال" (ص١٢٤). ويقرِّب هذا التناقض شخصية جمال من شخصية الراوى: "هذا الازدواج ماثلٌ أيضًا فى شخصية جمال. فى جانب هى شخصية كاتب لكن ما يكتبه يضنُّ به على الناس فلا يُطْلِع عليه أحدًا، سوى السارد المزدوج، وفى هذا ثمة علاقة بين السارد الكاتب وجمال"(١٠٢).

صلاح: لاعب كرة السلة

لا يظهر هذا الابن كثيراً فى النص ولكن يبدو أنه أكثر أبناء أبو جمال اندماجًا فى العالم الخارجى لمنشية ناصر. هو الذى يخرج باستمرار خارج الحى كما سافر أيضا خارج مصر.

> **"انضمامه لفريق كرة السلة بنادى الزمالك أتاح له زيارة بعض دول العالم وعوّده على أسلوب فى الحياة سار على بعض بنوده حتى بعد أن منعته الإصابة من مواصلة طموحاته الرياضية. كان يقضى أسبوعين من كل سنة على ضفاف البحر الأبيض المتوسط فى الإسكندرية" (ص٧٧).**

وتدل محتويات شقته، التى يصفها الراوى بمناسبة سرقة عامر للشقة، على نوع من اليسر الاجتماعى: فيديو وتلفزيون وتسجيل ومدفأة ومروحة ومكواة.

عامر الحرامى

عامر يبلغ ٢٢ عاما من العمر وهو ثانى أصغر أبناء أبو جمال وأصغر بـ ١٨ عامًا من أكبر هؤلاء الأبناء ولكنه يشبهه فى نقاط كثيرة؛ فمثل جمال لم ينجح فى الاندماج المهنى "القانونى"، فهو "ميكانيكى فاشل" (ص٧٥).

> **"عامر وسيم جدًا وشيك دائمًا، نحيف إلى حد ما، أو قل إن بنيته بشكل ما ضعيفة، لكن ذلك لم يحُلْ دون تزعمه لعصابة شباب البانجو التى تتمتع بسمعة طيبة فى منشية ناصر وحلوان" (ص٧٥).**

أخوه هو الذى أدخله فى عالم تجارة المخدرات، ولم يدخل إلا فيما بعد فى المهنة التى يتميز بها وهى السرقة. وحتى فى هذا المجال يتميز عامر بغياب تامٍّ للقيم، فيبدأ بسرقة الفراخ التى يربيِّها أبوه على السطح.

"ولأن عامر يعتبر سرقة الغرباء إهانة لرجولته، فقد بدأ بأبيه. وكانت خطته تقوم على سرقة فرختين يوميا من مزرعة الدواجن التى يرعاها أبو جمال فوق السطوح وثمنها بالضبط يساوى ثمن باكيتة البانجو" (ص٧٦).

وبعد ذلك يبدأ فى تطوير خططه فيسرق شقق العمارة، وفى نهاية النص جاء دور شقة الراوى.

سيف المثلى جنسياً

إن أصغر أبناء أبو جمال مثلىٌّ جنسيا ولا يخفى هذا:

"يحرص على تزجيج حواجبه، ويمتلك مهارة خاصة فى وضع مساحيق المكياج على كل تفصيلة من تفاصيل وجهه، موليا اهتماما أكبر بشفتيه اللتين يخصهما باللون البنى المناسب للون بشرته الخمرى، ولا يمل من التغزل فى فحولته الجنسية، وضيق بنطلوناته، وهى متعددة الماركات، على انتفاخ مؤخرته" (ص ٢١)

وفى ظرف اجتماعى يجعل من المثلية الجنسية عيبا يشكل سيف وزنا ثقيلا وعارا بالنسبة إلى كل العائلة، فتقرر هذه الأخيرة إبعاد سيف وإرساله إلى مستشفى المجانين. ومن أجل تحقيق هذه الخطة، يلجئون مرة أخرى إلى الفساد. ولكن "سيف لم يكن مجنونا (...) هو فقط ممثل متمرد وعاشق ولهان" (ص١٧) كما يقول الراوى. فقد رجع من مستشفى المجانين بشهادة تفيد بأنه "يملك عقلا" (ص٨٥). ومن أجل إنهاء الإشاعات فى الحى ومحاولة إيجاد حل "لمرضه" تزوجه الأسرة ببنت عمه ندى، وهى بنت فقيرة وأكبر منه بخمس سنوات (ص٨٧). وبعد وقت قليل تحبل، مما يثير دهشة الكل.

عادل القبطى المتواضع

يبلـغ عـادل من العمـر ثـلاثين عـامـا ويأتـى من سـوهـاج من صـعـيـد مـصـر. وترتبط ذكريات طفولته بهذا المكان، ومن ضمن هذه الذكريات تلك المرتبطة بهويته كقبطى، فعاش عادل فى طفولته "مغامرة" ظلت تؤثر عليه طول حياته، فهذا المكوِّن من شخصيته يحدد فى الحقيقة جزءًا مهمًّا من شخصيته، فالخوف والخضوع الذى نلاحظه كثيرًا ما نجده لدى أعضاء أقلية تواجه ازدراءً أو حتى قمع الأغلبية التى يمكن تلخيص رؤيتها لتلك الأقلية فى كلمة "كوفتيس" (ص٩٠).

"كلمـة "كـوفـتس" حـسب القـامـوس أقـرب إلى copt أو copts بالإنجليزية و coopti [sic] بالفرنسية وجميعها تعنى القبطى أو المصرى القديم، وبالنسبـة لعـادل تعنى شيئـا آخر، شىء يفـوق الإهانة وحين يسمعها ينتفض انتفاضة الملدوغ من جحر خفى، ولأن آذاننا ماهرة فى التقاط ما يؤذينا فقد كان دائمًا ينتفض".

لأنه يعرف عدة مهن، يساعد عادل أبو جمال فى صيانة العمـارة، ويدفـع نوعًا من السخرة لصاحب العمارة الذى اعتبر هذه السخرة فى النهاية واجبا على عادل، دون أن يؤثر هذا على علاقاتهما الواحد بالآخر.

"عـادل تقـريبًـا لا يغـادر البيت ويخـدم الجـمـيع، ولكنه مـاهر فى إقناعهم أنه ليس خـادمـا، بل رجل شـهم جدير بالثقة والاحترام، وأبو جمال اعتبره ابنه، ابنه الحقيقى" (ص٩٨).

وتنتهى كل دوراتهم بمناقشة تحت العمارة يحدثه فى أثنائها أبو جمال عن أبيه. وهذا يشكل أيضا فرصة لعادل كى يذكر أباه هو:

"كـان فـوزى نجار القرية الوحيـد (...) كـان فـوزى يحظى بثـقـة متناهية من زبائنه، كان ينتمى إلى تلك الفئة المنقرضة التى تؤمن بأن الإتقان غاية فى حد ذاته" (ص٩٦-٩٧).

إن فوزى هو من الشخصيات القليلة فى النص التى يعطى لها الراوى قيمًا إيجابية. وفوزى ينتمى إلى عالم الريف وابنه الذى هاجر إلى المدينة هو الذى يتنكر قيمه الإيجابية. ولكن لا يعفيه الراوى من سخريته تماما فيقع فوزى فى يوم ما من سقف المسجد الذى (هو القبطى) كان يصلحه بسبب حبه للعمل الجيد، لأنه أراد أن يتأكد مرة أخيرة من متانة عمله (ص ٩٧-٩٨).

الشيخ حسن : المدينة الملجأ

إن الشيخ حسن من سوهاج، مثل عادل. ذهب إلى القاهرة بعد فضيحة فى قريته الأصل – فقد ضاجع زوجة أبيه – وذهب كى يبحث عن مساعدة فى الأزهر، حيث قابل أبو جمال الذى اقترح عليه أن يسكن فى عمارته.

> **"بعد أن أصبحت العودة لسوهاج مستحيلة، ولأنه لم يكن يعرف فى هذه المدينة سوى أبو جمال فقد سأله عن أى مكان "يتّاوى فيه لحد ما ربنا يسهلها" (ص ٤٧).**

كما يجد له أبو جمال أيضا عملا فى مصنع من مصانع حلوان يتركه الشيخ حسن بعد وقت قصير ليبدأ مشروعا فى التجارة. يلتحى وينضمُّ إلى جيل المتدينين الجدد الذين يرون الدين على أنه عملية تراكم للحسنات، "فالحسنة فى نظره نوع من الحساب المصرفى الذى ينمو إلى الأبد" (ص٤٨). يحس حسن بالارتياح فى دور الشيخ الجديد الذى تبنّاه ويكتسب ثقة يوما بعد يوم فيقرر أن يندد بالأخلاق "البايظة" لعائلة أبو جمال. ولكن عندما يفعل هذا يجعل كل سكان منشية ناصر القدامى يتحالفون ضده، فهم متضامنون للغاية فيما بينهم. وعندما يطرده أبو جمال من العمارة، "رفض أهالى منشية ناصر أن يستضيفوه ولو حتى الصباح، وغادر البيت والمنشية دون رجعة" (ص٥١). ويدل هذا الحدث على أن الشيخ حسن كان لا يزال "غريبًا" بينهم.

الأستاذ رمضان

الأستاذ رمضان مدرّس للغة العربية في مدرسة حلوان التجريبية وهو في الستين، وهو عاشق للتاريخ و أيضا شاعر وروائي:

> **"كان يسكن في عمارة والده الفخمة بحي حدائق القبة، ولكن مشاكل زوجته المتوالية مع إخوته، حرمته من فرصة التفكير العميق في أحوال الحياة، فاضطر لترك عمارة أبيه والمنطقة كلها، وصمم على السكن في أقصى أطراف القاهرة حيث الهدوء والتأمل، لذلك فإن منشأة جمال عبد الناصر كانت تناسبه تمامًا" (ص٤١).**

ويشكل الانتقال إلى حلوان بالنسبة إلى الأستاذ "انهيارا" اجتماعيا حتى إذا لم نجد في النص أي إشارة واضحة لهذا المعنى، فيكتفي الراوي بإشارة ساخرة تعطيه تبريراً وهميا لهذا الانتقال من فضاء إلى آخر: "الهدوء والتأمل"، وهنا تكمن السخرية في أن منشية ناصر ليست حيا هادئا، ثم لأن الأستاذ وجد نفسه دائما متورطا في الحوادث اليومية العديدة في حياة البيت رقم ٣٦ حيث لا توجد أي مساحة للتأمل.

ولا توجد في النص أي علامات عن أصول رمضان، ولكن الراوي يحدد أن زوجته من بني سويف حيث كانت قد انتُخبت ملكة جمال المدينة (ص ٤٠). ويموت الأستاذ فجأة في نهاية النص في حضن زوجته، ويحوله الموت إلى "شاعر كبير" في المرثيات التي يلقيها الطلبة في ذكراه.

حمدي، تاجر المخدرات

حمدي هو شخصية مركزية في الحي، وإن لم يظهر إلا مرة واحدة في النص، من خلال مهنته كتاجر بانجو، فنشهد مواجهة بينه وبين عامر الذي لم يسدد له ديونه.

امرأتان مثيرتان فى العمارة : الدكتورة وزنوبة

ليس للشخصيات النسائية وجود يُذكر فى الرواية، فالنساء موجودات لأنهن زوجات وليس لهن أهمية حقيقية فى السرد (ناهد زوجة صلاح، أو حنان زوجة جمال) أو لأنهن أمهات (أم جمال). بالرغم من التقدير الذى يكنُّه لها أحفادها، تتميز شخصية الجدة بأنها لم تتمكن قط من أن تلد أولاداً، ولكنْ ثمة شخصيتان نسائيتان تُعتبران استثناءً من هذه القاعدة بسبب الدور الذى تلعبانه فى تتابع أحداث الرواية، الأولى غريبة عن العائلة وهى الدكتورة، والثانية زوجة عامر، زنوبة ومكانتهما فى النص مرتبطة أساسا بكونهما امرأتين وخاصة بالإغراءات التى يقدِّمانها، دون أن يتمتعا بجمال مميز. فهكذا يصف الراوى الدكتورة :

> **صحيح أنها لم تكن جميلة بالقدر الكافى لإغراء الزبائن، ولكنها كانت واعية بإمكانيات جسدها وتعرف أنه يحوى سراً غريبًا يدفع كل من يراها إلى تمنى النوم معها (ص٥١).**
>
> **أما زنوبة، "لم تكن جميلة بالمعنى الشائع، ولكنها تملك قدرة ربانية على الإغراء، والأدق أنه كان سهلا عليها تنشيط المَلَكات الجنسية لدى كل من يراها" (ص١٠٢).**

الدكتــورة

إن تسمية هذه الشخصية هى فى حد ذاتها ساخرة، فالدكتورة ليست طبيبة ولم تحصل على رسالة دكتوراة فى أى مجال كما قد توحى هذه التسمية. إنها ممرضة اعتزلت المهنة واستقرت فى العمارة ٣٦ حيث تمارس الدعارة من حين إلى آخر، وذلك بمباركة أبو جمال. وزبائن الدكتورة هم سكان الحى و"الضيوف العرب" (ص٥١)، أى السياح الأغنياء من الخليج. والدكتورة أصلا من صعيد مصر من قنا وهى من عائلة عمالية، فكان والدها يعمل فى مصنع فى حلوان ومات مطحونًا فى إحدى ماكيناته الضخمة. وأخيراً ينتهى بها الحال، مثل عدد كبير من الغرباء الساكنين فى العمارة (انظر الشيخ حسن) ، إلى الطرد.

زنوبة

تزوجها عامر عن حب. إنها امرأة تعلم جيدا قوة إغراءاتها ولا تتردد فى أن تبرزها وتثير رغبة الراوى الذى يوهمه سيف بأنه "سيسهِّل له الأشياء"، ولكنه يجد نفسه يضاجع سيف نفسه فى الظلام (ص١٠٤-١٠٧).

إن كل هذه الشخصيات، التى تنتمى إلى عائلة أبو جمال وتلك التى لا تنتمى إليها، يميزها التناقضات العميقة بين الهُويَّات المختلفة، الريفية والبدوية من ناحية، والحضرية من ناحية أخرى، وأيضا بين رغبة فى الاندماج والاعتراف الاجتماعى وانتمائهم إلى فضاء هامشى تماماً فى المدينة، بكل القواعد الاجتماعية المرتبطة به.

٢ - منشية ناصر : العشوائيات - الجيتو

يعطى الراوى عدة إشارات عن تاريخ منشية ناصر، حى العشوائيات/الجيتو. ويتميز هذا الفضاء بهويته الخاصة التى تعبِّر عن نفسها بطرق مختلفة فى النص.

التاريخ : حركة جمال عبد الناصر التأسيسية

منشية ناصر هى جزء من المنطقة السكنية التى بُنيت لاستقبال الفلاحين الذين أتوا للعمل فى المدينة. ويعطى النص عدة إشارات واضحة لتاريخ فضاء منشية ناصر دون أن مزجه بالتاريخ العامِّ لضاحية جلوان التى تقع فيها منشية ناصر.

> **"قام الزعيم عبد الناصر بزيارة مفاجئة لأحد المصانع التى أنشأتها ثورته فى حلوان، فوجد عددا هائلا من عمالها يبيتون فيها، وابتهاجا بتفانيهم فى العمل اقترب من أحدهم وشد على يده بحماس واضح "شد حيلك يا بطل" فهم بتقبيل يده "الله يحرسك يا باشا... عبد الحليم عبد الحليم" "إنت بتشتغل ورديتين بقه"**

فظن أنه يستجويه " والله يا باشا وردية واحدة سعادتك" "أمال مبتروّحش ليه؟" " أروح فين يا باشا؟!" فارتبك الزعيم فقد ظن أن العمال ينامون فى المصنع رغبة فى مواصلة العمل ليل نهار وليس لمجرد أنهم لا يجدون مكانا يسكنون فيه ولكى ينقذ ثورته أشار بيده إلى منطقة خالية كانت بالصدفة على مرمى بصره "خلوهم يسكنوا هناك" فاندفع العمال بما يشبه الثورة ناحية تلك المنطقة وما هى إلا أيام حتى خرجت منشاة جمال عبد الناصر إلى الوجود" (ص٧٩).

وانطلاقًا من هذه الإشارة الأولى لتاريخ منشية ناصر، يمكننا أن نستنتج عدة عناصر، الأول أنه فضاء حديث جدا؛ فعبد الناصر تولى رئاسة الجمهورية رسميا سنة ١٩٥٤ والرواية صدرت سنة ٢٠٠٢، فهذا الفضاء لا يتجاوز عمره خمسين عاماً. أما فيما يخص حرج الرئيس وكون نظرته تقع "صدفة" على فضاء فارغ فإن ذلك يعطى لهذه اللحظة التأسيسية طبيعة ساخرة تكاد تكون عبثية وتزداد عبثية بسبب الأهمية التى تتخذها هذه الحركة اللامبالية لجمال عبد الناصر فى النص. فبما أن العامل عبد الحليم هو فى الحقيقة أبو جمال يعود النص مرة أخرى إلى نفس المشهد ولكن هذه المرة من وجهة نظر أبو جمال الذى حوله إلى مشهد بطولى يقف هو فى مركزه، فيرى أنه لولا وجوده لما كانت منشية ناصر قد أنشئت.

"إن جيت للحق المنشية دى المفروض تتكتب باسمى، كان لى شهر واحد فى المصنع يوم ما جه جمال عبد الناصر، المدير كان ميت فى جلده، ورحت واقفلوا زى السبع وقلتلوا بالفم المليان: يا باشا احنا مش لاقيين حتة ننام فيها، فراح مشاور على المنشية. كانت خرابة" (ص٩٩).

ونشعر أيضا بالقيمة التى يعطيها أبو جمال لهذا الحدث من خلال إعطائه لأكبر أبنائه نفس اسم الرئيس. ونجد الإشارة الثالثة للحظة التأسيسية ص١٢٦،

قبل نهاية الرواية بصفحتين عندما يتأمل الراوى من بعيد، فى أثناء نزهة فى منشية ناصر، ما يسميه "المنطقة الاستراتيجية التى لوّح من فوقها الزعيم جمال عبد الناصر بإشارته التاريخية".

هذا الفضاء يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالفترة الناصرية، فلولا جمال عبد الناصر، ودون هذه الحركة التى قام بها تحت تأثير إحراجه من جهله بشروط الحياة التى يعيشها الشعب، وأمام فقر هؤلاء العمال، لما كانت المنشية قد بُنيت. ففضل وجود هذا الفضاء يرجع كلية إلى جمال عبد الناصر، وهو، لمزيد من التأكيد، يحمل اسمه.

ويرمز هذا الفضاء إذن بشكل من الأشكال للفترة الناصرية، أو بمعنى أدق لكل إنجازات هذه السلطة، فيصبح الفضاء هنا رمزا لمسيرة مشروع للتحرر، ذلك المشروع الذى كان فى بدايته مشروعا مرتجلا يقوده زعيم تفصله هوة عميقة عن الشعب، ذلك المشروع الذى دخل بعد ذلك فى عملية تدهور بطيئة كانت نتيجتها مجتمعًا مكوّنًا من أفراد يعيشون فى جيتو منفصل عن المدينة الكبيرة. وكان من المفترض لهذا المشروع أن يكون "عاملاً للإدماج" intégrateur على المستويين الاجتماعى والمدينى. وإذا كان نجح فى ضمان سكن لعمال حلوان، فإنه لم يقدر أن يُخرِج جيتوهات الضواحى من هامشيتها المدينية. وهكذا ينظر الراوى من خلال هذا الفضاء نظرة ساخرة إلى فترة عبد الناصر كلها.

منشية ناصر: العشوائيات/ الجيتو

منشية ناصر إذن هو حى مبنىٌّ على قطعة أرض خراب، حى بناه فلاحون من مختلف القرى، تم تعيينهم حديثا فى مصانع حلوان. وفى البداية كانت عشوائيات حقيقية، أى حيًّا مبنيًّا من الصاج والصفيح، حتى تمكن السكان و "تمردوا على أكواخ الصفيح التى بنوها على عجل" (ص٨٠). ولكن هل صورة منشية ناصر فى الرواية مماثلة للصورة التى نعرفها عامة عن الفضاء المحاصر، أى عن الجيتو؟

"تحاصرها من الشرق أسلاك الضغط العالى الممتد إلى أسوان، ومن الغرب الرشاح الذى يستقبل مجارى العاصمة ومن الشمال طريق عمر بن عبد العزيز، أما جنوبها فالمنطقة المقدسة التى وقف فوقها عبد الناصر حين أشار إشارته التاريخية" (ص٨٠).

فالمنشية هى بالتالى فضاء يقع فى زاوية ميتة، مبنىٌ ما بين المؤسسات الضخمة والحديثة التى تضمن تلك الحياة المريحة confort الخاصة بالمدن: الكهرباء والمجارى والطرق السريعة. ولكن بالنسبة إلى سكان هذا الفضاء يشكل تجاور هذه المؤسسات ضررا، سواء على المستوى البصرى، حيث إن أسلاك الضغط العالى تطبق على المنظر بالهيمنة المدينية العنيفة، وعلى مستوى الرائحة لأن مجارى القاهرة تلتقى فى المواسير حول المنشية، أو أيضا، على مستوى السمع، بسبب السيارات التى تمر على طريق عمر عبد العزيز.

إن كل أحداث الرواية تقريبًا تقع داخل فضاء منشية ناصر، وإن وُجدت بعض إشارات فى النص إلى خروج من هذا الفضاء، وغالبا ما تكون الشخصيات المندمجة اجتماعيا هى التى تقوم بهذا الخروج.

تتطلب مهن بعض الشخصيات رحلات ذهاب وإياب بين حلوان ووسط البلد، ويبدو أن هذا هو وضع الراوى، وإن لم نجد إلا إشارة غير مباشرة إلى ذلك فى بداية الرواية حين يشتكى من المواصلات العامة "المواصلات كانت خانقة" (ص٨)، واشتراك صلاح فى فترة من الفترات فى فريق كرة السلة التابع لنادى الزمالك مما يعنى بالضرورة خروجًا منتظما وعلاقة منتظمة بالفضاء خارج منشية ناصر. وسمح له هذا النشاط أيضا بالسفر إلى الخارج وبنمط حياة معيًن، مثل قضاء عطلة سنوية فى الإسكندرية. يمكننا أن نستنتج أن هذا النوع من التصرفات المدينية لا يشكل أغلبية تصرفات السكان فى منشية ناصر، أولاً لأن أغلبية السكان لا عمل لهم خارج حلوان، وثانيا لأن مفهوم الخروج من هذا الفضاء لقضاء العطلة ليس منتشرا فيه ويبدو أنه مرتبط بدرجة ما من الرفاهية المادية.

لكن يبقى أن الفضاء خارج منشية ناصر يبدو كأنه فضاء أليف نسبيا لكل الشخصيات التى ترتاده من وقت إلى آخر؛ فأبو جمال يذهب إلى جامع الأزهر لاستشارة الفقهاء هناك (ص ٤٦)، ويشترى سيف جيبة من "سنتر التحرير" ويتحدث أحيانًا عن المراكز التجارية الواقعة حول ميدان التحرير (ص ١٨–١٩)، ويذهب جمال بشكل منتظم إلى المستشار فى المعادى، هذه الضاحية السكنية الواقعة أيضا جنوب القاهرة ولكن شمال حلوان (ص٨١). وقبل أن تتزوج كانت ندى زوجة سيف تذهب إلى عرّاف فى المعصرة، التى تقع على بعد عدة محطات من حلوان، وهو العراف الذى كان يصنع لها الأحجبة.

إن الخروج من فضاء حلوان يحدث من خلال وسيلتين، المترو أو الميكروباص (ص ٣٠)، وهى وسيلة مواصلات خاصة يقودها عموماً سائقون شباب بسرعة شديدة للتمكن من تسديد ثمن السيارة عبر الإكثار من رحلاتها. وترتبط وسيلة المواصلات هذه وخصوصًا خط حلوان – القاهرة بجو شديد الخصوصية نشهده فى فيلم أسامة فوزى "عفاريت الأسفلت" المعتمد على سيناريو مصطفى ذكرى، وهو الكاتب الذى ينتمى إلى نفس جيل حمدى أبو جليل والقاطن فى حلوان أيضا. وإذا كانت هذه الميكروباصات تربط يوميا ضاحية حلوان بوسط البلد عشرات المرات، فإنها تحافظ على جو حلوان الخاص جدا على الطريق. إنها امتداد لمنشية ناصر وأخلاقياتها وشائعاتها على الكورنيش وحتى ميادين التحرير أو رمسيس أو الجيزة.

> **"ويجلس جمال مزهوا فوق تراث عريق من الشهرة تعمَّق عبر أربع علاقات جنسية بلغ صيتها مشارف حلوان والمعصرة، وانتقل وهجها عبر الميكروباصات إلى قلب القاهرة" (ص٣٠).**

سيف: من منشية ناصر إلى مستشفى المجانين والعكس: من جيتو إلى آخر

إن فضاء مستشفى المجانين ليس موجودًا فى النص إلا بشكل غير مباشر. إنه فضاء يمكن أن نعتبره خارج منشية ناصر، ولكننا لا نعلم إذا كان داخل حلوان أم خارجها. إن مستشفى المجانين هى فضاء لسجن أفراد يُعتبرون "مجانين"، أفراد يعتبرهم

المجتمع غير قادرين على فهم القواعد الاجتماعية المهيمنة. وفى إطار النص، نتحدث عن سيف، أصغر أبناء أبو جمال الذى لا بد من التخلص منه لإعلانه عن مثليته الجنسية التى تشكل عارا بالنسبة إلى العائلة. فبالتالى لا بد من إخراجه من فضاء منشية ناصر، وعندما يتم هذا يتم إخراج الشخصية فى نفس الوقت من النص الذى لا يهتم بتقديم مسيرته فى المستشفى. ويؤكد هذا العنصر أن "لصوص متقاعدون" هى بالأساس رواية تهتم بفضاء منشية ناصر، فشخصيات الرواية موجودة فقط مادامت مرتبطة بهذا الفضاء.

وينتج عن الانتماء إلى هذا الفضاء هوية جماعية قوية مرتبطة بشكل أساسى بالعمل فى نفس المصانع، فهذا العنصر هو الذى يفسر وجود أفراد من أنحاء مصر المختلفة فى هذا المكان. إن العمل فى الورديات فى مصانع نسيج أو حرير حلوان قد بنى الهوية الجماعية لحى منشية ناصر ولعب دوراً فى الاندماج الجماعى. هذا واضح جداً فى النص حيث تتناول عدة مقطوعات فيه تحليلا سوسيولوجيا لطبيعة الحى:

"فمنشأة جمال عبد الناصر تشبه القرية، وسكانها القدامى مثل أبو جمال فى النهاية أهل وزمايل فى مصانع حلوان" (ص ٥٠).

وذلك حتى إذا كان كل السكان متمسكين بأصولهم الريفية. وفى مواجهة هذه الهوية القوية هناك "احتقار سكان المناطق المجاورة" (ص ٨٠) الذى يقوِّى مرة أخرى طبيعة الجيتو لمنشية ناصر.

إن هذه المقطوعات الأخيرة والتى تتخذ طابعا سوسيولوجيا حول فضاء منشية ناصر تؤدى فى الحقيقة إلى خلق مسافة ما بين القارئ وهذا الفضاء. هكذا يصبح هذا الفضاء/الجيتو فى الواقع "جيتو" أيضا فى النص نفسه. يدعونا الراوى لاعتباره موضوعًا للبحث وكأنه يهدف إلى محاولة منع التماهى **identification** مع هذا الفضاء ذى الهوية القوية والملتبسة فى الوقت نفسه.

إن "لصوص متقاعدون" هو نص يضع قواعد اجتماعية مغايرة تمامًا لتلك التى تسود فى المجتمع، بل ويهدف إلى إقامة نظام قيم مضاد. لا تعترف أغلبية شخصيات

الرواية بنظام القيم السائد، فتصرفاتهم ليست فقط "خارجة عن القانون" (مخدرات، فساد) أو تمس التابوهات الجنسية (مثلية جنسية)، ولكن الطريقة التى يصورهم بها النص فى أسلوب ساخر للغاية، لا تتخذ حكما أخلاقيا. وبالتالى، فإن هذا النوع من التصرفات وهذا النوع من الكتابة يعطى انطباعا بعالم يعمل حسب نظام قيمه الخاص ويكاد يكون منفصلا عن العالم الخارجى.

إن أغلبية الشخصيات فى النص ليست لديها أى مهنة شرعية تسمح لها بالاندماج فى المجتمع الأوسع، فثلاثة من أولاد أبو جمال عاطلون عن العمل واثنان منهم يعملان فى تجارة المخدرات، أحدهما كمحترف والثانى من الحين إلى الآخر، وهذا الأخير يسرق أيضا. ولا احترام لصورة الأم، فيتحدث عامر عن أمه ويقول "بنت الوسخة" (ص١٢٢)، ولا احترام أيضا للأب الذى يشكل عمومًا رمز السلطة ويضمن توريث قيم المجتمع، فبالنسبة إلى جمال "ده راجل عرص" (ص٣٠). فكيف يمكن أن يحترم الابن أبًا يحاول أن يتخلص جسديا من ابنه المثلى جنسيا (حتى إذا كان يمكن أن نقارن هذا بقيم الصعيد التى تطالب العائلة أن تقتل أعضاءها الذين يصمونها بالعار)؟ وهو كذلك لا يلعب دور الأب المربى فلا يعاتبهم، بل على العكس، يندمج معهم عندما يقضون سهرات تدخين البانجو مع أصدقائهم:

> **"فلا وجود لأب قاس لا يعجبه نزق الشباب ويتوقعون أن يداهم السهرة فى كل لحظة كما عادة الآباء. ليس لأن أبو جمال كان غائبًا، ولكن لأنه كان متوفرًا ومتفتحًا أكثر من اللازم لدرجة أنه كان يخدمهم ويختار الشرائط الأحدث ويبصم على حجر الشيشة ويولعه... فهم أصدقاء ابنه البكر" (ص٣٣).**

ثم إن السكان يستخدمون العديد من استراتيجيات الفساد من أجل البقاء على قيد الحياة، ويمكن أن تكون الرشوة "عشوة دسمة":

> **"عمل الشيخ حسن أولاً فى مصنع حرير حلوان نتيجة لعشوة دسمة طفَّحها أبو جمال لمدير شئون العاملين فى المصنع" (ص٤٨).**

ولكن الأغلب أن تكون الرشوة مالا، مثلما حدث مع النائب لإقناعه بإرسال سيف إلى مستشفى المجانين.

وفى مجال الحياة الجنسية، لا يراعى حى منشية ناصر - كما يقدمه النص - التابوهات والقواعد الاجتماعية السارية فى المجتمع المصرى، فمثلا يفاجئ زوج جارة جمال زوجته متلبسة أربع مرات فى الفراش مع جمال، دون أن يحرك ذلك ساكنا فيه. ويتزوج صلاح وناهد فى حين أن ناهد فى الشهر الرابع من الحمل (ص٤٦)، ويعيش جمال مع زوجته فى حين أنه طلقها ثلاث مرات (ص٤٦). وعندما تأتى الدكتورة لتسكن فى العمارة يقترح أبو جمال عليها اتفاقا: إنه سيقبض نصف ما تقبضه بعملها كعاهرة ومقابل ذلك سيتركها فى سلام:

"البيت أمان.. مفيش داعى لمرمطة الشقق المفروشة، ومش هكتر عليكى.. النص بالنص" (ص٥٢).

وعندما تتزوج زوج أختها السابق، يشترك هذا الأخير مع أبو جمال فى أرباح القوادة:

"الزوج سرعان ما تعامل مع المسألة بشكل عملى واستحسن اللعبة ورضى بيوم واحد نظير مبلغ محترم هو بالضبط ثلث الوارد" (ص٥٣).

مستوى اللغة

إن متن النص بالفصحى ولكن عندما يُدخِل الراوى عليها جُمَلاً على لسان الشخصيات، تكون دائمًا بالعامية، بل بعامية سوقية. ويمكننا أن نعطى عدة أمثلة على هذه اللغة الخاصة، دون حصر لكل الأمثلة:

"من صباحية ربنا باجرى على السوق، أجيب العيش السخن والفول والطعمية والخضار وكل حاجة، وآجى ألاقى أم جمال مجهزة الصوانى، كل شقة صينية، نقسم عليها الأكل ويعدين

في الضحى وعليك خير تظهر بشايرهم، كل نطع فيهم تنزل مراته تتمرقع للوسية بتاع أبوهم، وهما نايمين لا شغلة ولامشغلة، (...) والسجاير كنت بطفحهالهم علب علب، ولما لقيت الواحد بيسف العلبة في ساعتين، ويجيلي مدلدل ودانه عايز علبة تانية، بقيت أجيب العلبة وأروح فارطها، وكل واحد أبعتله خمس سجاير" (ص٣٨).

وفيما يخص الشيخ حسن: "وأبو جمال يتابعه بإعجاب شديد وربما بحسرة، فهو نموذج الابن الذي تمناه"، "مش جمال اللي مصاحب طوب الأرض ويبعزق فلوسه عمال على بطال". (ص٤٨)

وهكذا تخاطب الدكتورة جمال:

"جرى إيه يا خول؟ إنت عملني زي النسوان الي بتبلفهم" (ص٥٢).

دلالة العنوان

يمكننا أن نتساءل حول دلالة هذا العنوان، فعن أي لصوص يتحدث النص؟ هل نفهمه على المستوى الحرفي أم الرمزي؟ ترى نفين نصيري أن "الشخصيات إذن كما يشير العنوان جميعهم لصوص يحاولون تحقيق رغباتهم المكبوتة والمقموعة من قِبَل المجتمع الذي يعتبر مثل هذه الرغبات إثما أو جرما، إذن فهم لصوص يحاولون سرقة أحلامهم من قبضة المجتمع الذي يحتقر مثل هذه الرغبات فيسخر منهم أو يرفضهم أو يضعهم في دائرة المهمشين أو المجانين أو الخارجين عن "النص"، لذا تتقاعد الشخصيات بعد الفشل الذي حلّ بها"(١٠٤).

السخرية فى النص

يمكننا التساؤل حول سبب إدراج هذا الجزء عن "السخرية فى النص" فى الجزء الخاص بمنشية ناصر كفضاء؟ فلماذا هذا الاختيار فى حين أن السخرية هى تكنيك للكتابة تخص النص بشكل عامٍ وتتجاوز الأحداث المرتبطة فقط بمنشية ناصر. والسبب هو أن السخرية تلعب بشكل أساسى دوراً واحداً فى النص هو إلقاء نظرة مريرة على فضاء منشية ناصر وعلى المجتمع الذى يتعايش فى هذا الفضاء، وتخص هذه السخرية فى آن واحد الفضاء نفسه وأخلاقيات الشخصيات التى تعيش فى هذا الفضاء. وبشكل أو بآخر نجد أن السخرية هى رد فعل لسطوة المكان **oppression spatiale** فى إطار المدينة. ويقول محمد بدوى إن "السخرية تعبِّر عن القَمع بما تنطوى عليه من مرارة مكتومة، لكنها تتجاوز ذلك حين تمارس سوء الظن بالعالم، فتلعب على تناقضاته وتكشف ما تنطوى عليه من مفارقات"[(١٠٥)] . ولكن فيما عدا هذا الدور كرد فعل، فهى تكسر الصور المسبقة الأكثر انتشاراً والقيم المهيمنة التى لا يتساءل حولها أحد. إنها تؤكد وترسخ قيم التشكك والعبث. وفى "لصوص متقاعدون" تُفقِد السخرية القارئ ثوابته الاعتيادية. فيما يلى مثلا جزء ساخر عن منشية ناصر، عندما يقرر الأستاذ رمضان أن يترك حدائق القبة كى يستقر فى حلوان، يبرر هذا القرار على النحو التالى:

> **"كان يسكن فى عمارة والده الفخمة بحى حدائق القبة، ولكن مشاكل زوجته المتوالية مع إخوته، حرمته من فرصة التفكير العميق فى أحوال الحياة، فاضطر لترك عمارة أبيه والمنطقة كلها، وصمم على السكن فى أقصى أطراف القاهرة حيث الهدوء والتأمل، لذلك فإن منشأة جمال عبد الناصر كانت تناسبه تماما" (ص٤١).**

تكمن السخرية هنا فى المميزات المستخدمة لوصف منشية ناصر: الهدوء فى حين أن من الواضح أن المشكلة هى العكس، حتى إذا أخذنا فقط فى الاعتبار ضوضاء الجيرة؛ فمحاولة التبرير هنا ساخرة أيضا، بمعنى أن الأستاذ رمضان يجد نفسه مجبَراً على

ترك عمارة فاخرة كى يأتى ويستقر فى ضاحية بعيدة وأكثر فقراً.. ونجد مثلا ثانيا للجمل الضد الساخرة عندما يتحدث الراوى عن "ضمير [جمال] الذى لا يرحم": لذلك فهو يكتب فقط لكى يدقق معرفته بالحياة ويدافع عن فلسفته الخاصة أمام "ضميره الذى لا يرحم" (ص٢٥). ولكن ضميره هذا لا يرى أى مشكلة فى عمله كتاجر مخدرات. وهناك العديد من الملاحظات الساخرة فى النص المشابهة، وتندد هكذا بشكل غير مباشر بتصرفات الشخصيات وبنظام القيم الذى أقاموه لتبرير هذه التصرفات. ولكن هذا التنديد لا يتحول إلى الحكم على هذه القيم؛ أولا لأن الراوى/الشخصية هو جزء من هذا العالم، وثانيا لأنه نفسه لا يسلَم من هذه السخرية المريرة التى تتناول أيضا هويته البدوية.

٣ - بدو وفلاحون: العلاقة بالفضاءات الأصلية وترييف المكان

الهوية البدوية فى مواجهة المدينة

إذا كان أغلب سكان منشية ناصر من أصل ريفى فالراوى وحده من أصل بدوى، من عائلة استقرت حديثًا فى الحضر. لا يعطى الراوى أبدًا اسمًا للمكان الذى وُلد وترعرع فيه عندما يشير إليه، وإنما يكتفى بالإشارة إليه من خلال صفته "النجع" باستخدام أداة التعريف "أل". إن مصطلح النجع يدل على القرية الصغيرة الواقعة على مشارف الصحراء. وفى النص، كما أشرنا، ليس لهذا النجع اسم أو موقع محدد فى الفضاء. نفهم فقط أنه يقع جنوب القاهرة وليس فى الدلتا عندما يُطَمْئن الراوى أبو جمال، قبل أن يسكن فى العمارة رقم ٣٦، على أنه، هو أيضا، من الصعيد. ولا يوصف النجع إلا بطريقة عابرة فى تلك اللحظة التى يتحدث فيها الراوى عن أبيه الذى ينتمى إلى جيل عرف حياة الرحالة وعاش عملية الاستقرار القاسية.

> **"كانت مأساة حياته التى لم يجد لها حلا، هى عمله كخفير نظامى، وهى مهنة اختص بها أبناء البدو بعد مفارقتهم الصحارى إلى الأبد واستقرارهم على حواف المدن" (ص٢٣).**

ولكن بعد ذلك بكثير عندما فتح بقالة صغيرة فى النجع، يعطى لنا الراوى تفصيلة صغيرة عن هذا الفضاء، وهى أنه لم تكن هناك بقالات قبل تلك التى فتحها والده. ثم يحاول أن يطور تجارته فيذهب إلى الإسماعيلية، وهى المدينة الواقعة فى منطقة قناة السويس، ولكن سرعان ما تفشل تلك المحاولة للخروج من فضاء القرية البدوية المستقرة ويعود الوالد إلى وظيفته كغفير. إنه ينتمى إلى جيل انتقالى ما بين حياة الرحالة والاستقرار فى المدن الكبيرة، أى الاستقرار فى قرى صغيرة على مشارف الصحراء. فجيل ابنه، راوى "لصوص متقاعدون"، هو الذى يكتشف المدينة الكبيرة.

قبل أن يصل إلى العمارة رقم ٣٦ فى منشية ناصر كان الراوى قد عاش ١٠ سنوات فى مدينة القاهرة. وإذا كان عمله فى مجال البناء يتناسب جيدا مع نمط حياة الرحالة بمعنى أنه يسمح له بالتنقل فى المدينة كلها وباكتشاف كل أحيائها، فهو فى نفس الوقت متناقض؛ فهل يوجد تناقض أكبر من بدوى يساهم فى إقامة بلوكات من الحديد المسلح، رمز الاستقرار المناقض لكل ما يشكل هويته كانسان بدوى؟ وفى أثناء هذه الفترة يعيش الراوى حرفيا فى دهاليز المدينة التحتية وينام فى أقبية العمارات. لا انبهار إذن أمام المدينة الكبيرة، بل انتقال مفاجئ من الفضاءات الواسعة لقريته على مشارف الصحراء إلى الفضاءات الضيقة ودون إضاءة النهار. لا يشعر الراوى بالمرارة لهذا السبب، أو على الأقل من أول وهلة، بل على العكس، إنه يشعر بفخر ما عندما يمر أمام العمارات التى شارك فى بنائها.

لا يصور الراوى إذن الوصول إلى المدينة كمواجهة، بل أكثر من ذلك، فهى لا توصف على الإطلاق، فعلى طول النص توجد صفحتان فقط تتناولان السنوات العشر الأولى من حياة الراوى فى المدينة على أنها شريحة حياة لم تمسح هويته البدوية؛ فلم يغير تصرفاته كبدوى إلا الاستقرار فى حى منشية ناصر. ومن ناحية أخرى فإن الراوى هو فى الوقت نفسه شخصية روائية كما سبق وحللنا فى الجزء الأول، وهو فى أن واحد موجود فى الحبكة ومتباعد عنها، داخل وخارج النص، داخل وخارج المدينة، طرف فى مغامرات العمارة رقم ٣٦ وشاهد على هذه المغامرات وكأنه لا يشارك فيها.

وتعكس هذه اللعبة في السرد، حسب رأينا، التناقضات التي يعيشها الراوي على مستوى هويته، أي التناقض بين وجوده الجسدي في مدينة القاهرة وانتمائه إلى ثقافة بدوية تعطي لها الرواية قيمة إيجابية واضحة تماماً.

ويميز الراوي الثقافة البدوية على أنها ثقافة الترحال في الصحراء في مواجهة ثقافة "أهل المكان" الذين يرون الترحال على أنه الموت. إن حياة الرحالة تلك هي التي ولدت القيم البدوية: الشجاعة والإيمان.

> **"فحياة الترحال في الصحاري تفرض نوعا من الجرأة يناسبها، فطالما أنك مرتحل عن مكان ما، فأنت بالطبع أقوى واحد فيه، ولا بد أن يرهبك الجميع، فأنت راحل غدا، والترحال يشبه الموت، على الأقل بالنسبة لأهل المكان، وبالتالي طبيعي جدا ألا يكون لدى الرحال شيء يخشى عليه، وطبيعي جدا أن يتغزل في شجاعته الجميع، فهذا النوع الواضح من الخوف لا يناسب المرتحلين، فهم يخلصون لخوف آخر. خوف غامض يحتمون من سطوته بالإيمان العميق.**
>
> **هم بالتأكيد مؤمنون، مؤمنون بالفطرة. فحياة الصحراء دائما تهددها أشياء غامضة غموض اختفاء فم البئر أو غياب المطر أو التيه أو قسوة لدغة الأفعى... أشياء لا بد أمامها من التحصن بالإيمان بأشياء أخرى لا تقل غموضاً، يسمونها القدر أو الناموس أو لعنة الأسلاف" (ص٢٤).**

ويمكننا أن نستنتج من هذا الجزء عدة عناصر مهمة جدا لفهم النص كله، وأهمها هو أن الثقافة والقيم البدوية التي يتماهى معها الراوي يتم تقديمها بشكل إيجابي حول قيمتين أساسيتين هما الشجاعة والإيمان. هذا لا يعني أن البدو لا يمرون بلحظات من الضعف أو الخوف أو أنهم لا يلجئون (في حالة خروجهم من فضائهم الطبيعي، الصحراء) إلى تصرفات دنيئة مثل بقية سكان المدن، كأن يقوم والد الراوي

بإفساد الضابط المسئول كي يغض الطرف عن غيابه المتكرر في أثناء فترة عمله كغفير (ص٢٤). ويكفي بناء الثقافة البدوية حول قيم معينة وحده لوضعها في مواجهة حالة اللا قيم التي تميز فضاء منشية ناصر. وأكثر من ذلك، فإن الراوي يجد نفسه بسبب أصله البدوي مستنكرا للتصرفات التي يواجهها في منشية ناصر ويحاول أن يتدخل:

"في بداية سكني في هذا البيت كنت أندفع إلى تلك المعارك اندفاعة تناسب أبناء القرى والنجوع وربما سذاجتهم صارخًا "عيب يا جماعة" (ص١٤).

فبالرغم من السنوات العشر التي أمضاها في المدينة احتفظ الراوي ببرود الأفعال التي تعلَّمها من تربيته الشبيهة بتربية الفلاحين[١٠٦] والتي لن يتخلى عنها إلا بعد استقراره في حي منشية ناصر.

ونلمح تطابقًا واضحًا في النص ما بين الراوي وفضاء النجع الذي يعبِّر عن نفسه من خلال إضافة ضمير الملكية: نجعنا، ونجد نفس الضمير بعد كلمة قبيلة : قبيلتنا، والتي تدل على انتمائه إلى قبيلة بدوية معينة، وإلى الثقافة البدوية ونظام القيم الذي وُلد فيه بشكل عامٍ. إن اكتفاءه بربط كلمة نجع بالضمير يكشف علاقة خاصة بالمكان، نفس العلاقة التي يدل عليها استخدام مصطلح "البلد" للدلالة على القرية الأصل في "عصافير النيل".

يشير الراوي في النص إلى أجداده البدو. إن جده الكبير كان اسمه صقر وجدته الكبيرة، وهي أولى زوجات صقر، كان اسمها نقاوة. وللاسمين دلالتهما، فالصقر هو الطائر الذي يربيه البدو للصيد ورمزيته مرتبطة بنظره الثاقب القادر على تحديد موقع الفريسة من الأعالي. باختصار إن صورة هذا الطير مرتبطة بعالم الصحراء. ونجده أيضا في عمل كاتبة أخرى من أصل بدوي هي ميرال الطحاوي، وبنفس الطريقة. أما اسم الجدة الكبيرة نقاوة فهو نفس اسم جدة جمال وإخوته، والدة أم جمال. ولهذا الاسم أيضا دلالات إيجابية، فنقاوة اسم منتشر في الأوساط الريفية ويأتي من الأصل (ن – ق – و) الذي يحمل معنى الطهارة. ويمكننا أن نستنتج أن دلالة هذا الاسم في إطار النص

هى إشارة رمزية إلى "نقاوة" الأصل، سواء كانت ريفية أو بدوية. ولكن لا بد من مقارنة حكاية المرأتين قبل أن نعطى هذه الدلالة أو تلك لاسمهما المشترك. بالنسبة إلى نقاوة الفلاحية يكتب جمال على قبرها عند موتها: "نقاوة أسطورتنا الخالدة" (ص١٢٣). فتشكل إذن هذه الجدة التاريخية ملجأ ونموذجا بالنسبة إلى أحفادها، سواء بسبب شخصيتها القوية أو بسبب عشقها للأولاد الذين لم تنجبهم قط، امرأة تركها زوجها لأنها لم تكن تنجب إلا البنات. فضلا عن ذلك فإن حكايتَى المرأتين متشابهتان نسبيا ويمكن أن تعطيا تفسيراً مختلفاً لاختيار هذا الاسم؛ فالاثنتان زوجتان أوليان وهما الاثنتان عانتا من الزواج عليهما من أجل خلفة الذكور. ولكنهما لم يستسلما للقدر، فواحدة قتلت كل البنات اللاتى خلَّفَتْهُنّ والثانية قتلت كل الأولاد الذين أنجبتهم الزوجة الثانية. فيحمل اسم نقاوة بدوره هنا إشارة ساخرة نظرا للأفعال التى ارتكبتها النقاوتان.

تبقى القراءة الأكثر دلالة هى تلك المرتبطة بالثقافة البدوية، فهذه الأسماء تتخذ كل معناها إذا وضعناها فى مواجهة عناصر أخرى فى النص، فيمكننا أولا أن نضع جد الراوى الكبير فى مواجهة والد الراوى، ففى حين أن الأول له اسم مرتبط بعالم الصحراء، فالثانى الذى لا اسم له، عاش حياة صعبة ومليئة بالذل: الاستقرار، وعمله كغفير، وتجربة فاشلة فى عالم التجارة. وبنفس الطريقة يمكن وضع الحقل المعنوى لهذين الاسمين فى مواجهة العالم الحديث الذى يعيش فيه الراوى وخصوصاً فى الفضاء الذى استقر فيه والذى يميزه غياب القيم الإيجابية.

فمن الطبيعى إذن أن يولِّد انتماء الراوى إلى هذه الثقافة البدوية شعورا بالفخر لديه، ويمكننا ملاحظة ذلك فى استخدام ضمير الملكية وأيضا فى الصفات المصاحبة، فيتحدث الراوى مثلا عن "البدوى الأصيل" (ص٥٦) وعن "قبيلتى البدوية الأصيلة" (ص٥٧) فى جزء يسخر فيه الراوى من فخره بهذا الانتماء فى اللحظة نفسها التى يحمل فيها أثقالاً من الرمل والإسمنت. وتستهدف هذه السخرية بشكل واضح وضعه كبدوى فى القاهرة ووضع أبيه الناتج عن الاستقرار. ولكن عدا ذلك فالراوى يعفى البدو – كجماعة – من سخرياته، بل على العكس نجد أن الرواية تشرع هنا أو هناك فى سرد ما قد نسميه

تاريخًا جماعيا للاستقرار. تلك الذاكرة الجماعية التى يحملها البدوى فى داخله هى التى تفرق بينه وبين الناس الآخرين، ولكن هى أيضا التى تُنتِج التناقضات والانقسامات فى مواجهة المدينة، تلك التناقضات التى تشكل منبع كتابة حمدى أبو جليل. فيما يلى ما يقوله الراوى نفسه عن هذه الرواية الأولى:

"الإنسان البدوى فهو – على المستوى الواقعى والمادى والجسدى – على الأقل بالنسبة لمصر – غادر الصحراء بالفعل، غادرها للأبد، وراح يحوم حول حواف المدن طمعا فيما أنِف منه أجداده القدامى، وهو الاستقرار الدائم فى مكان ما، وهذا لا يعنى أنه خالف أو تنكر لبدويته أو ذاكرته، فهو وإن كان غادر الصحراء على المستوى الجسدى، فإنه فى نفس الوقت يحافظ عليها كحرز بدونه يفقد هويته، الإنسان البدوى طوى الصحراء بكل معانيها، وراح يتجول بثقلها وسط أجواء وأعراف تناقضها تماما، لذلك فإن مأزقه يتمثل فى التمسك بتلابيب تلك الصحراء فى مواجهة رياح المدينة التى يتسول العيش فيها، والتى لا تكف عن محاولة اقتلاعها. ربما يكون هذا كافيا لكى أقول إن "لصوص متقاعدون" لم تغادر الأجواء البدوية، ولكنها حاولت – كما أرجو – رصد ازدواج الإنسان البدوى بين الصحراء المنطوية داخله والمدينة التى يحاول بكل السبل أن تقبله دون صخب أو صدام"(١٠٧).

العلاقة بالقرى الأصل وترييف السلوك

فيما عدا الراوى فكل سكان العمارة من أصل ريفى وأغلبهم من الصعيد. أولا أبو جمال وبالتالى كل أحفاده حتى إذا وُلدوا فى منشية ناصر، الدكتورة من قنا والشيخ حسن وعادل من سوهاج وزوجة الأستاذ رمضان من بنى سويف.

كل هذه الشخصيات مندمجة أولا فى حياة الجيتو الذى يعيشون فيه، منشية ناصر، قبل أن يكونوا مندمجين فى فضاء مدينة القاهرة، حتى إذا كانت علاقتهم بقراهم الأصلية لم تعد ملموسة بأى شكل من الأشكال. وفيما عدا اللحظة التى يحكى فيها الراوى حكاية حدثت لعادل فى قريته القريبة من سوهاج، فإن الفضاء الريفى ليس موجودا فى النص. ولكن بالرغم من كل ذلك فإن زوجة الراوى مثلا تسكن فى القرية، مما يعنى رحلات متكررة بين هذين الفضاءين (ص١٢٥).

ويبقى الأصل الريفى مهمًا فى تصرفات سكان منشية ناصر وخصوصًا الجيل الأول، أى جيل أبو جمال؛ فلديهم أولا شعور دائم بالانتماء يعبِّر عن نفسه بشكل عملى من خلال الشروط التى يطبقها أبو جمال عند اختيار المستأجرين للعمارة ٣٦:

"أبو جمال لا يوافق على تسكين غريب فى بيته إلا إذا توفر فيه شرطان.. أن يكون بلدياته من الصعيد، وأن يعانى من زلة ما" (ص٥٢).

ومن ناحية أخرى تشبه منشية ناصر القرية الصغيرة أكثر مما تشبه الحى الواقع فى إحدى أكبر المدن فى العالم، فمساحة الخصوصية فيه ضيقة للغاية والأخبار التى من المفترض أن تبقى سريةً سريعةُ الانتشار من شخص إلى شخص أو من خلال ميكروفون الجامع[١٠٨]. إن الراوى نفسه هو الذى يقارن منشية ناصر بقرية صغيرة فى نهاية الحكاية التى يكشف فيها الشيخ حسن عن سر جمال فى الجامع:

"أعلن فى الجامع بعد صلاة العشاء أنه "من رأى منكرا فليغيره بيده، والمنكر يا إخوان ما يفعله الأخ جمال الذى يعاشر زوجته فى الحرام". طبعا هذا الكلام اعتُبر زلة لسان سرعان ما تجاهلها الناس، فمنشاة جمال عبد الناصر تشبه القرية، وسكانها القدامى مثل أبو جمال فى النهاية أهل وزمايل فى مصانع حلوان، وكل بيت يعرف بالضبط أسرار البيوت الأخرى ويستر عليها، ولا يقبل مطلقا أن يأتى غريب ويفضحها هكذا" (ص٥٠).

وبالطريقة نفسها يعرف جميع سكان منشية ناصر أن سيف مثلى جنسيا و"مخنث" (ص٢٩) ويعرفون كل تفصيلات العلاقة بين جمال وزوجة جاره الذى تزوج حديثا.

"وهنا ستظهر البؤرة الدرامية للحكاية المكررة التى انتقلت فصولها سريعا إلى كافة سكان منشاة ناصر، فقد ضبط العريس عروسه مع جمال أربع مرات، وأختها مرتين، وأمها مرة واحدة" (ص٣٢).

بالطبع إن الفضيحة المرتبطة بالحدث وعدم اعتراض السكان عليها يجعل من المستحيل وقوع هذا المشهد فى فضاء ريفى. ولكن عدم إمكانية إخفاء الحياة الخاصة التى تتعرض دائما للمراقبة والتدخل من قِبَل الجيران والعائلة تقرِّب أخلاقيات منشية ناصر من أخلاقيات قرية صغيرة.

وثمة عنصر آخر مهم فى العمارة رقم ٣٦ هو تربية الدجاج فوق السطوح، وهو عنصر منتشر جدا فى الأحياء الشعبية فى القاهرة فى دلالة لا تُنْكَر على الأصول الريفية.

إن "لصوص متقاعدون" هى رواية تتناول إشكاليتين مترابطتين ترابطا عميقا بنفس ترابطهما على مستوى مسيرة الكاتب: الأولى هى علاقة رجل من ثقافة بدوية بفضاء المدينة، والثانية خاصة بهوية فضاء منشية ناصر، وهو الفضاء المركزى فى الرواية. وبشكل أو بآخر نجد أن "لصوص متقاعدون" نص يخص أيضا ذاكرة سكان المنشية الجماعية، حتى وإن كان مصطلح الذاكرة قد يبدو غير مناسب فى ظل هذه السخرية "المدمرة" – حسب تعبير محمد بدوى – التى تستهدف فى آن واحد أصل المكان وحياته الحاضرة. هنا نحن بصدد تخبطات مجموعة من البشر، بصدد فضاء يذهب فى مهب الريح، لا يتماثل الراوى معه تماما محتفظًا بمساحة معينة من خلال لعبة السرد الخاصة جدا. وهذه المساحة هى أيضًا المساحة بين مؤلف النص – وهو أيضا من أصل بدوى – وفضاء المدينة الذى أصبح مندمجًا وغريبًا فيه فى آن واحد.

فإذا كانت السخرية والمسافة تعبيراً عن التمزق الشخصى فى العلاقة بالفضاء، فهما أيضًا تعبير مرير عن اضطهاد يُعاش فى داخل حيِّز المدينة. والسخرية هى رد فعل استهزائى أمام هذا الاضطهاد. وتعبِّر المسافة الناتجة عن اللعبة فى السرد عن إمكانية فعل كل شىء على الورق، إمكانية كسر الحدود بين الواقع والخيال، إمكانية التحرر من الحدود التى تؤطِّر فضاء المدينة بعنف، خصوصًا بالنسبة إلى الذين أتوا من فضاء لا حدود للأفق فيه، فلا شاعرية للمدينة فى منشية ناصر، كما وجدناها فى "عصافير النيل" أو "مالك الحزين"، فسكان منشية ناصر لا يمتلكون حتى جزءاً صغيراً من النيل، فيصير اضطهاد المدينة أكثر قسوة. وفى نفس الوقت لا تتناول الرواية لحظة الانبهار الأولى أو صدمة الوصول إلى المدينة كما رأينا فى "النداهة". ولكن هذا لا يجعل من صورة المدينة صورة أقل عنفًا، فالسخرية اللاذعة والمريرة تعكس جيدا اختناق جيتو منشية ناصر.

الباب الثالث

الانطواء على الضاحية - الملجأ

الجزء الخامس

"هليوبوليس" لمَيّ التلمساني : فضاء مثاليّ ومجميّ

تنتمي مي التلمساني (مواليد ١٩٦٥) مثل حمدي أبو جليل إلى جيل التسعينيات، ولكن هذا هو القاسم المشترك الوحيد بينهما، ففي حين أن أبو جليل ينتمي إلى عالم بدوي، وُلدت التلمساني في إحدى ضواحي العاصمة في هليوبوليس، وفي حين أنه ينتمي إلى أسرة متواضعة تنتمي هي إلى البرجوازية المتوسطة، وفي حين أنه رجل فهي امرأة. تتميز التلمساني أيضا بخلفيتها الثقافية الفرنكوفونية، فكان أبوها مخرج الأفلام التسجيلية الذي درس في السوربون وأمها مدرسة اللغة العربية قد قررا أنه لا بد للبنت أن تتحدث الفرنسية، فأدخلاها مدرسة نوتر دام دي أبوتر **Notre Dame des Apôtres** . تحكي التلمساني أنه كان عليها دوما أن تتعامل "بهذين الخيطين اللذين كانا دائما موجودين"، خيط أمها مدرِّسة اللغة العربية وخيط أبيها الفرنكوفوني، وأنها طالما شعرت أنها ليست "مصرية قوي"(١٠٩) . وتلخص رسالة الماجستير التي أجرتها عن بروست أهم ملمحين في هويتها: نشأتها الفرنكوفونية، واهتمامها بالوصف الدقيق. فكتابتها ليست ملتزمة، على غرار كتابة أغلب كتاب جيلها، ولا يبدو من الوهلة الأولى أنها تهتم بالقضايا العامة. "إني أكنُّ لنجيب محفوظ أو صنع الله إبراهيم كل احترامي، ولكن رغبتي مختلفة، فأنا أهتم بالأدب قبل كل شيء وليس بفكرة الالتزام بالمعنى السياسي للكلمة"(١١٠). وعلى غرار أغلب الكاتبات من جيلها، تؤكد التلمساني أيضا عدم انتمائها إلى النسوية "أنا لا أهتم بالإيديولوجية النسوية"(١١١)، رغم أن روايتها الأولى "دنيازاد"(١١٢)، وهي أقرب إلى السيرة الذاتية، تحكي تجربة الإجهاض اللا إرادي القاسية.

أما عن مجموعاتها القصصية "نحت متكرر" (دار شرقيات، ١٩٩٥) و"خيانات ذهنية" (هيئة قصور الثقافة، ١٩٩٩) فهما مختلفتان عن "دنيازاد" و "هليوبوليس"، ولكنهما لا تبتعدان كثيراً عن نفس العالم الشخصي. وحتى إذا كانت تنتمي إلى هؤلاء الكتاب الذين حفروا لأنفسهم مكانا فى الحقل الأدبي، فهذا لا يحقق لها دخلاً كافيًا، فهى تدرس تاريخ السينما فى قسم دراسات السينما فى جامعة مونتريال حيث استقرت منذ ١٩٩٨، كما تعمل فى المكتب المصرى للأعمال الثقافية حيث تقوم بتنظيم الفاعليات الثقافية. وإلى جانب الكتابة الأدبية تترجم أيضا أعمالاً حول المسرح والأدب وخصوصاً السينما[١١٣] نُشرت كلها لدى دور نشر أو مؤسسات ثقافية تابعة للدولة.

نشرت "هليوبوليس" سنة ٢٠٠٠ فى دار شرقيات (١٦٧ صفحة) وهى روايتها الثانية. إن هذا النص المنقسم إلى ٢٣ جزءًا يعيد تشكيل عالم أسرة من البرجوازية المتوسطة فى هليوبوليس من خلال ذكريات الراوية ميكى. يهتم النص بشكل أساسى بأجيال النساء الثلاثة فى الأسرة، الجدة شوكت هانم، وزينات أم ميكى، وأمينة وعائشة عمَّتَىْ ميكى، وأخيرًا ميكى وأخيها. والنص مبنى بشكل دورى تتابعى حول وصف الأشياء التى يملكنها والفضاءات الفرعية التى بنينها (شرفات، صور، غرف الطعام، أسرَّة، مطابخ)، والذى ينتهى بوصف أفراد الأسرة. وهكذا تظهر الرواية، من خلال تاريخ هذه الشخصيات، باعتبارها ذاكرة لحى هليوبوليس، بما فيه من سمات جغرافية وتاريخية أشارت إليها الراوية فى السرد. ويتبين لنا عالم هليوبوليس من خلال ثلاثة مستويات، يشكل كل مستوى منها عالمًا محميًّا، بل منغلقًا عن كل ما هو خارجه: أولا عالم أسرةً الراوية بمعناها الواسع وعالمها هى، ثم عالم الفضاءات الفرعية والأشياء الخاصة بها، وأخيرا عالم الضاحية نفسها. إذن ينقسم هذا الجزء إلى ثلاثة أجزاء، فنبدأ بتقديم الشخصيات ونعطى لتحليل شخصية ميكى أهمية خاصة، فهى الشخصية المركزية والراوية فى نفس الوقت. ثم نركز فى الجزء الثانى على الفضاءات الداخلية، وأخيرًا نحلل فضاء هليوبوليس فى الجزء الثالث.

١ - الشخصيات

تتمحور أغلب شخصيات "هليوبوليس" حول أسرة الراوية ميكى، وهى فى قلب الرواية وتعيش فى أسرة ميسورة الحال أغلبها من النساء فى ضاحية مصر الجديدة .

الراوية : ميكى محركة الماريونيت

تتماهى الراوية فى النص مع الشخصية المركزية ميكى وهى طفلة، فكل شىء يبدو وكأنه مرئىٌ من خلال عيون هذه البنت. وميكى التى تكمل تربيتها فى مدرسة راهبات هى طفلة رزينة ومتمردة على القواعد التى يريدون فرضها عليها فى آن واحد. وهناك إشارتان ساخرتان لشخصية الطفلة النموذجية التى تلقت تربية جيدة عند الراهبات:

"أراقب أخى الأصغر وأطلب منه مثل طفلة مهذبة فى مدرسة للراهبات أن يجفف فمه بالمنشفة وأن يقول "حضرتك" بدلا من "أنت" حين يخاطب واحدا من الكبار" (ص٦٠)(١١٤).

"فى حضرة نساء العائلة تجلس مثل طفلة وديعة أحسنت الراهبات تربيتها، ولا تنطق بغير الحكمة" (ص ١٢٩).

تستهدف السخرية المستخدمة فى وصف ملامح ميكى شخصيتها الرزينة المرتبطة بتربيتها البرجوازية. ولكن دور السخرية الأول هو خلق مسافة بين القارئ وهذه الشخصية، وإدخال فكرة "الماريونيت" من خلال إشكالية الخضوع وكون شخصية البنت قد تم تشكيلها بواسطة الراهبات. وفى نفس الوقت فإن شخصية ميكى لديها ملامح أخرى تبدو كأنها متناقضة تماماً مع ملامح البنت الرزينة. فهناك إشارتان فى النص إلى "سادية" الطفلة فى إطار وصف علاقتها بأخيها:

"ما زلت أمارس بنفس السادية المعهودة التى أعرفها عن نفسى دور الدمية المهذبة و"سوتردادهارا" الماكر فى آن واحد" (ص٦٣).

كان شرط القص هو التخويف وممارسة سادية بدائية على الولد. (...) كان الشرط الثانى هو التربية: كانت تتصور، ويبدو أنها ما زالت كذلك، أن أخاها الصغير مسؤوليتها الأخلاقية الأولى فى هذا العالم" (ص١٢٧-١٢٨).

إن شخصية ميكى غنية بتناقضين، الأول على مستوى الشخصية نفسها وهو التناقض بين الخضوع الظاهر والطبيعة السادية للبنت الصغيرة. والتناقض الثانى والأعمق هو التناقض بين ميكى الشخصية التى تُقدَّم باعتبارها "الدمية المهذبة" الأشبه بـ "الماريونيت"، وميكى الراوية محركة الماريونيت التى تتحكم فى مصير شخصياتها كما تتحكم فى دمياتها الخشبية.

نلاحظ مجاز ميكى كماريونيت منذ صفحات الرواية الأولى وخلال النص كله. هكذا تبدأ الرواية:

"لم يكن شعور "ميكى" بأنها "ماريونيت" شعورا طارئا أو عارضا فقد كان يلازمها منذ لحظة غامضة فى الطفولة ربما تعود إلى ثلاثين عاما مضت ويتأكد لها بشواهد وقرائن متنوعة، يوما بعد يوم" (ص ٩).

حتى وصف جسد ميكى يجعله أشبه بجسد خشبى:

"و"ميكى" التى تدعى فى الأصل "ماهى" تتفحص تخشب جسدها المتزايد، وتحصى الخيوط التى تتدلى منه فى كل اتجاه". (ص١٠)

هذا الوصف يمكن مقارنته بوصف شخصية ميكى الذى عرضناه فيما سبق، فالشعور بكونها ماريونيت يمكن مقاربته بشخصيتها المهذبة. وفى نهاية الجزء الأول من الرواية تعطى السطور التالية الإيقاع لباقى النص:

"قررت ضرورة استعادة تلك اللحظة الغامضة فى الطفولة التى تحولت فيها إلى ماريونيت، إلى ظل أو قناع أو شىء يشق عليها

تعريفه واعية. وتنكرت أنها لن تحكى بدقة ولن تتجنب السقوط في فخ التاريخ ولن ترضى بمنطق الصيرورة، إلا إذا اتحدت بصاحبها محرك الخيوط وعثرت على ظلال أشيائها الطليقة في موضع خفى من العالم، بعد المرآة بقليل" (ص١٥-١٦).

من خلال الإشارة إلى اتحاد ميكى "بصاحبها محرك الخيوط" يشكل هذا الجزء لحظة الانتقال من ميكى الشخصية المركزية، إلى ميكى الراوية. فمنذ هذه اللحظة الدقيقة في النص لم تعد ميكى مجرد ماريونيت، فهى أيضا الراوية، وبالتالى محركة الخيوط، وإن تم تقديم "محرك الخيوط" في البداية ككائن مختلف عن ميكى. فيشير مصطلح "اتَّحدت" المستخدَم في النص وكون ميكى هى الفاعل، إلى أن هذا الاتحاد قد يؤدى إلى انقلاب الأدوار. فقد تكتشف الماريونيت أنها هى التى تتحكم في قواعد اللعبة وفى الشخصيات. ومن ناحية أخرى فإن صورة الماريونيت، وبالتالى صورة محركة الماريونيت، وإن لم تظهر هذه الأخيرة بشكل واضح في السرد، تحول الراوى من مفهوم مجرد إلى صورة ملموسة تتجسد في الخيوط؛ فالراوى هو الذى يتحكم في شخصياته، بالضبط كما يتحكم محرك الماريونيت في الدمى. في أثناء عملية الكتابة تختار ميكى الماريونيت دور محركة الماريونيت، فيما يشكل وسيلة للهرب من مصيرها كـ "دمية خشبية". ومن خلال دورها كراوية تمجد sublime ميكى خبرتها كطفلة لم تكن سوى ماريونيت مرت بين أيدى العديد من الأشخاص المختلفين المسئولين عن تربيتها. تطبق هكذا نصيحة أبيها:

"ويبين لها أبوها دون أن يقصد أن الطريق الأمثل للالتفاف حول الدور المنوط بها ومخالفة التوقعات الطيبة بشأنها هو أن تتبنى تلك الفكرة: إذا كان من الضرورى أن تلعبى دور الدمية فليس أقل من أن تتفرجى بنفسك على نفســك وأن تستمتعى بالدور قدر المستطاع" (ص١٢٩).

وإذا كان الجزء الأول من الرواية يفتتح المجاز بين الماريونيت وميكى ويفتتح البحث عن اللحظة التأسيسية فى الطفولة التى تحولت فيها ميكى إلى ماريونيت، فإن الجزء الأخير يختتم هذا البحث بفكرة الصعود، "صعود الماريونيت المتحرر من محددات الفراغ ومن القياسات الزمنية الجامدة" (ص١٦٣) الذى هو فى آن واحد لحظة تأسيسية وتحررية.

يعكس بناء رواية "هليوبوليس" هذه الإشكالية، وهو البناء الذى يمكن تمييزه بعنصرين: الأول هو بناؤه الدورى، والثانى هو التنقل الدائم بين ضميرَى الغائب والمتكلم والعكس.

فالتقسيمات الفرعية داخل الرواية هى تقسيمات دورية، تتناول كل جزء يخص أشياء العائلة بكل بيوتها الواحد تلو الآخر. تبدأ الراوية بالشرفات، وتصف أولا شرفة أسرتها ثم شرفة الجدة وشرفة العمة آسيا وأخيراً شرفة العمة أمينة. ثم تنتقل إلى الصور العائلية، تصف أولا صور الجدة، ثم صور الأب والعمة آسيا، وأخيراً صور العمة أمينة. ونجد أن وصف مائدة الطعام والأسرة يتم فى نفس ترتيب وصف الشرفات، ولا يختلف ترتيب وصف المطبخ إلا اختلافا طفيفا يبدأ بمطبخ آسيا ثم مطبخ زوزو ومطبخ الجدة وأخيراً مطبخ أمينة. وبالرغم من هذه الفروق الضئيلة، يحتفظ ترتيب وصف أشياء العائلة بمنطقه الدورى.

ويعكس بناء رواية "هليوبوليس" السردى شعورا بعدم الاستقرار، وهو الشعور الذى يسببه الانتقال من صيغة الغائب إلى صيغة المتكلم والعكس. إن الراوية التى تتحدث بصيغة الغائب هى راوية عليمة. وبالرغم من أن ميكى تبقى الشخصية المركزية، فهى أحيانا تقترب بنفس القدر من الشخصيات الأخرى. ويسبب الانتقال العنيف والمفاجئ إلى صيغة المتكلم تطابقًا أعمق مع ميكى ودخولا أعمق فى تساؤلات هذه الشخصية. يظهر هذا الانتقال من صيغة الغائب إلى صيغة المتكلم لأول مرة فى بداية الرواية:

"كل أبناء العمة "آسيا" ينادونها "أبلة زوزو"، و"ميكى" تناديها: "ماما". متى اكتشفت أن لها صوتين مثلما كان لها اسمان؟

حدث هذا فجأة، مثل صدمة سقوط قناع عن وجه ممثل الكابوكي، القناع هو الدور وممثل الكابوكي بلا قناع مجرد إنسان بلا دور.

ذات مساء، كنت أحدق في الظلام حين تلاعبت ظلال على الحائط وانبعثت أصوات الخفافيش من عمق الأرض المغطاة بألواح الخشب وتخلخل الفراش في مكانه لكأنما تغوص أرجله الأربعة في بحر الرمال. ثم هدأت الحركة شيئا فشيئا وتوقفت الظلال عن دورانها ولم يبق سوى الصوت، عميقا وله صدى. تبين لي لأنه صوت أمي وأنه مثل اسميها يتضاعف أحيانا، صوت لزينات وصوت "لزوزو"، وأنه أيضا مثل اسميها يستجيب لضرورات الشخصية التي تلعبها حين تكون "زينات" أو حين تتحول إلى "زوزو" (ص٢٧-٢٨).

وفي هذا الجزء يمثل الانتقال من صيغة الغائب إلى صيغة المتكلم الانتقال من أسلوب سردي حيادي وموضوعي إلى حد ما ومن ملاحظات ذات طابع عام مثل (كل أبناء العمة "آسيا" ينادونها: "أبلة زوزو"، و"ميكي" تناديها: "ماما")، إلى خواطر شخصية حول العلاقة بين الراوية وأمها والطريقة التي تتعايش بها الراوية باسمَيْ أمها المختلفين. إنها إذن حركة ذهاب وإياب بين البناء السردي العامِّ والمستوى الأكثر حميمية والذي يمكن ربطه بالبحث عن الذات الذي افتتحته التساؤلات الأولى في الرواية. وينتج عن هذا الاستخدام المتتابع لصيغتَي الغائب والمتكلم تماثل وتباعد بين ميكي والراوية، مما يضع القارئ في إيقاع يشبه إلى حد كبير إيقاع الراوية نفسها التي تعيش عملية تماثل وتباعد مع شخصيتها المركزية. فإذا كانت ميكي تتطابق مع شخصيتها، فهي في نفس الوقت "آخَر"، شخصية رواية، ماريونيت. اندماج القارئ هذا في بحث الراوية ليس ممكنا إلا لأن السرد لا يتم من وجهة نظر واحدة ولا حتى من وجهة نظر الراوي العليم، ولكن من وجهتَيْ نظر، وجهة نظر ميكي المرتبطة باستخدام صيغة المتكلم، ووجهة نظر الراوية العليمة المرتبطة باستخدام صيغة الغائب والتي تهتم

بكل شخصيات الرواية الواحدة تلو الأخرى. وهنا نختلف اختلافًا طفيفًا مع التحليل الذى قدمته نفين النصيرى:

"فى رواية مى التلمسانى أحيانا ما نسمع صوت ماهى تحكى بلسانها، وأحيانا ما نسمع صوت أمها أو جدتها أو أحد أفراد أسرتها، أو صوت الراوية. وفى مواضع أخرى تكون الراوية ساردة خارج النص لا تشارك فى الأحداث وإنما تحكى كشهرزاد باعتبارها راوية عليمة، وتتحول الراوية أحيانا إلى شخصية فاعلة فى النص، أو قد يلتحم صوتها بصوت أخويها أو بصوت نساء العائلة أو تنصهر فى ضمير المتكلم الجماعى"نحن"، والذى قد يدمج القارئ أيضا " لم يكن شعور ميكى بأنها ماريونيت شعورًا طارئًا أو عارضًا" (ص٩) ، "ذات مساء كنت أحدق فى الظلام حين تلاعبت ظلال على الحائط وانبعثت أصوات الخفافيش من عمق الأرض" (ص٢٧)، "نزرع الريحان فى شرفة منزلنا بالطابق الخامس. نرويه كل صباح مرة ونربت على عيدانه المتربة فتنقل لنا الرائحة والتراب" (ص٣٤)، "سنحافظ على إرثنا نحن نساء العائلة، سنتحول إلى قطع مرصوصة فى صندوق هائل بلا جدران" (ص ١٤٦). كما تتسم أصوات شخصيات أخرى بالازدواجية: " صوت زينات التى تقول ما تعتقده دائمًا ولكن على لسان الآخرين (...) الصوت الثانى هو صوت زوزو التى تنقل ما يقوله الآخرون بحياد زائف" (ص٢٩) . وتعكس هذه التعددية تشظى ذوات الراوية، فهى ماهى وميكى وماريونيت ومى فى نفس الآن. وقد يكون هذا البعد الذاتى من سمات الكتابة الحداثية ويمثل تحولاً ملحوظًا فى اهتمامات الكاتب الوجودية، حيث انخرط الكاتب فى أغوار الذات للبحث عن طبقاتها وتراكيبها المتداخلة والمتناقضة أحيانا. (...) وهذه الطبيعة المزدوجة

والمفككة للأصوات داخل النصوص، قد تعكس تشتت وتمزق هذه الشخصيات فى سعيهم الدؤوب للعثور على أجوبة قد تفسر المأزق الوجودى والإيديولوجى الذى يعيشونه. (...) كما أن التعددية الحوارية تشكل نوعا من التمرد على أحادية صوت الكاتب والذى كان يملك فى الماضى سلطة و رؤية مطلقة توتاليتارية(١١٥).

ويبدو لنا أن أصوات الأم والجدة والشخصيات الأخرى ليست موجودة فى النص كأصوات ساردة، فشخصية ميكى هى الوحيدة التى تلعب هذا الدور. ولكن هذا لا يلغى استنتاجات النصيرى المعتمدة على ملاحظة وجود عدة أصوات سردية، وفى هذه الحالة تنطبق على وجود صوتين سَرديين، أى أنه فى الحالين نلاحظ "تمزق هذه الشخصيات فى سعيها الدءوب للعثور على أجوبة قد تفسر المأزق الوجودى والإيديولوجى الذى تعيشه"، والمقصود هنا هو تمزق ميكى بين ذواتها المختلفة.

أسرة ميسورة الحال

إن كل التفصيلات الصغيرة التى تصفها الراوية تدل على أن أسرتها أسرة ميسورة الحال، مثل تنظيم مائدة الطعام فى أثناء تناول الوجبات (ص٥٦)، وخصوصًا وصف شخصية الأب، والخلفية الثقافية للعائلة، وأخيرًا وجود أكثر من خادم.

أبو الراوية هو مثقف مغترب درس فى باريس ولا يراعى الأعراف الاجتماعية التى يتبعها باقى الأسرة، فهو الوحيد الذى لا يصوم شهر رمضان على سبيل المثال. يقضى أيامه فى البيت يعمل على ترجمة إحدى مسرحيات سارتر إلى العربية. إنه رجل شاب وسيم احتفظ من الفترة التى عاشها فى باريس بـ "ابتسامة باريسية" وبوجود "صديقته الفرنسية" وراء الكاميرا فى صور لا زال يحتفظ بها:

"فى الثلاثين من عمره وابتسامة باريسية تعلو شفتيه وتنحت على جبينه خطوطًا مرحة. لماذا يرتدى الرجال فى الأربعينات رباط عنق حريريًا وسترة من صوف التويد؟ هو يمنع صديقته

الفرنسية المتوارية خلف العدسة وجها نيليا بلون الطمى وهى تختار أفضل زاوية لإخفاء خط المشيب الذى دب فى فوده" (ص٤٣).

لا يلعب الأب دورًا مهمًا فى السرد، ولكن هناك مشهدًا يجمعه بميكى يطلب فيه من بنته الصغيرة أن تعطى له قاموس "لاروس الأحمر" الثقيل (ص١٠٠-١٠١)، وهو المشهد الذى يعبِّر عن تناغم ثقافى بين الأب وابنته.

تنتمى الراوية إلى أسرة مثقفة ثقافتها فرنسية، ونجد هذه المميزات على مستوى التلفظ **énonciation** من خلال التناصٌ، وأيضا على مستوى الملفوظ **énoncé** من خلال وصف الأسرة.

يتخذ التناصُ مكانًا مهمًّا فى رواية "هليوبوليس" ونجده عمومًا فى إشارات واضحة، كاملة أو غير كاملة، لنصوص أدبية أو نظرية وأيضا لأفلام سينمائية. تشير الراوية مثلا إلى ملاحظات الكاتب بول كلوديل عن الماريونيت، وتتقاطع أفكارها بأفكار كلوديل وبأفكار سوترادهارا الهندى:

و "سوترادهارا" الهندى، صاحب اليد المختفى أعلى المسرح، يجذب الخيط فيحرك الساكن لكنه يصمت وقد التبس عليه الأمر. يقول "بول كلوديل": "الماريونيت ليس ممثلا يتكلم، إنه كلام يتحرك". أحرك الكلام، هذا كل ما فى الأمر" (ص١١).

كما تشير الراوية إلى جيل دلوز (ص١٥) ودزيموند ستيوارت (ص١٤٧).

وعلى مستوى الأفلام تنتمى أغلب الإشارات فى النص إلى عالم الأفلام المصرية مثل الوسادة الخالية:

"فى "الوسادة الخالية" وقف عبد الحليم وسط آثار هليوبوليس القديمة وغنى، مرتين" (ص١٩).

وهناك أيضا إشارة إلى فيلم تسجيلى يتناول مسيرة تشييع جمال عبد الناصر، "أنشودة الوداع" (ص٢٤)، وإشارة إلى فيرجينيا جميلة الجميلات فى أحد أفلام يوسف شاهين (٤١).

تعيش الراوية فى بيئة ثقافية عربية وفرانكوفونية فى آن واحد، فإضافة إلى كون الأب درس فى باريس، تدرس ميكى نفسها فى مدرسة الراهبات الفرانكوفونية. ونجد تعبيرات فرنسية فى السرد أو فى الحوارات: "الأبريه ميدى" (ص١٠٨) أو "بونجور" (ص ١٣١). كما تدل تفصيلات أخرى فى وصف الفضاء الداخلى للشقق على أن الأسرة تهتم بالثقافة، فهناك المكتبة الكبيرة فى مكتب الأب ولوحات فان جوخ وبيكاسو وموديليانى والموسيقى الكلاسيكية التى يستمعون لها (شوبان) ولوحة رينوار التى أهداها أحد الأقارب إلى ميكى على سلايدس.

"فالحائط الذى يستند [البيك – آب] إليه مزين بلوحات لفان جوخ وبيكاسو وموديلياني، والحائط المواجه له تزينه مكتبة كبيرة و"كنبة استوديو" يستريح عليها الأب فى أثناء القراءة. يجلس الأولاد على الكنبة فى مواجهة البيك آب، يستمعون فى صمت تتخلله ضحكات مكتومة وركلات أو لكزات متفرقة، إلى شوبان" (ص١١٥-١١٦).

ويهتم الأولاد الثلاثة بالقراءة وبالكتب التى يشترونها من مكتبة الحى. كتب باللغة العربية يتناول بعض منها قصصا من التاريخ العربى. يَنْشَئُون إذن فى بيئة ثقافية مزدوجة تقع فى منتصف الطريق ما بين الثقافة العربية والفرنسية أو "الغربية" بشكل عامٍ.

إن وجود خدم مقيمين فى البيت (أصلاً من الريف ولا يرجعون إلى بيوتهم فى آخر النهار) ليس بالضرورة إشارة إلى وضع الأسرة الميسور ولكنه مرتبط بثقافة الشريحة المتوسطة العالية فى مصر، فكل أسرة فى الرواية لها "خادمها" أو "خادمتها"، فحليمة تعمل عند العمة أمينة وصابرين عند زينات وجنينة عند الجدة شوكت و"عواد باع أرضه" عند العمة آسيا. ويظهر الخدم فى الرواية شخصيات كاملة تشير إليهم الراوية بأسمائهم ولا تستخدم صفة "الخادم" إلا عند التقديم لأول مرة. وعلاقتهم بالأطفال هى علاقة مميزة ولكنها لا تلغى المسافة بين شخصيات أصولها الاجتماعية متعارضة تماماً.

وفى مواجهة سلطة الأب والأم الثقيلة نجد الأطفال والخدم متحدين فى تفاهم خاص؛ فيستغلون مثلا غياب الأب والأم فى المساء لتنظيم جلسات الرقص:

"فى غيبة "عواد" تضع "ميكى" خطابًا صغيرًا فى صوانه، تكتبه على عجل فى غفلة من العمة وتدسه بين ملابسه وهى فى طريقها إلى المطبخ لتقشير الثوم المنقوع فى الماء. لن يقرأ الخطاب فور عودته لكنه فى المساء سوف ينفذ الخطة: سوف يصعد إلى الطابق الخامس بعد العصر ليخبر "زوزو" أن العمة فى انتظارها وأنه على استعداد للبقاء هنا حتى تعود. هكذا يجتمع الأولاد الثلاثة فى غرفة الولد الأصغر الذى يجيد الطبل ويلحق بهم "عواد" و"صابرين" ويبدأ حفل راقص يستمر ساعة أو يزيد" (ص٨٢).

ولكن وصف الراوية للعلاقة بين ميكى و "عواد باع أرضه" يغير شيئا ما النظرة إلى هذه العلاقة البسيطة. شجعته البنت الصغيرة على تعلم القراءة والكتابة، مما جعل العلاقة بينهما – وبينهما فقط، فلم ترغب صابرين ولا جنينة فى الاشتراك فى اللعبة – علاقة يمكن وصفها بالأبوية، فميكى تسعى إلى أن تصبح المثل الأعلى بالنسبة إلى عواد:

"ميكى" التى كانت تقسو على "عواد" ليتعلم، لا تتذكر تحديداً كيف علمته القراءة والكتابة ولا إذا ما كانتِ صاحبة فضل عليه. كانت قد تدربت على أداء دور الماريونيت بإتقان فى تلك الآونة: تتحرك أمامه فيحاكيها منبهرًا بإيماءاتها وسكناتها وصوتها لكن المسافة بينهما تظل محتفظة بقسوة الهوة وحدّة حوافها، هى على خشبة مسرح وهمى حيث تسلط عليها الأضواء وحيث تمتلك القدرة على تحريك الكلام، وهو فى ظلمة القاعة مجهول أعزل لا يملك شيئًا اللهم إلاَّ فرصة التقليد والتماهى مع الدمية" (ص٨٣–٨٤).

يضع هذا الجزء كلاً فى مكانه من جديد، على جانبى "الهوة" التى تفصلهما. ففى حين أن ميكى إيجابية، نجد أن عواد سلبى، وفى حين أنها تملك المعرفة هو "مجهول أعزل" لا يملك إلا أن يحضر المشهد، منبهرا ومرتبكا. هناك نوع من التكبر فى طريقة وصف شخصية عواد، فهو من وجهة نظر الراوية جاهل لا يمتلك المعرفة ويبقى فاغر الفم أمام معرفة ميكى. ولكن بناء العلاقة بين عواد وميكى له أيضا بعد أكثر تعقيداً، فإدخال صورة الماريونيت هنا يخلق مسافة بين القارئ وشخصية ميكى كما يولِّد نظرة نقدية لتصرفها كصاحبة معرفة لا يملكها الآخر. وتعبِّر هذه النظرة النقدية عن نفسها أيضا من خلال استخدام تعبير "تقسو على" لوصف الطريقة التى تستخدمها ميكى فى محاولة نقل معرفتها لعوَّاد.

نحن نساء العائلة (ص١٤٦)

باستثناء الأب وعدة شخصيات ثانوية (أزواج العمات، عواد باع أرضه) نجد أن كل شخصيات الرواية من النساء. وهُنَّ ثلاثة أجيال مختلفة: الجدة، وبناتها آسيا وأمينة وزوجة ابنها زوزو، وأخيراً ميكى بنت زوزو والتى قد تناولنا شخصيتها فى جزء منفصل.

الجدة شوكت هانم

لقد تم تقديم شخصية الجدة لأول مرة من خلال وصف صورة هذه المرأة التى تنتمى إلى البرجوازية المسلمة، حيث يبدو كل شيء "مثل مرثية مجد قديم متواضع مع ادعاء الرخاء والوجاهة" (ص٤٢-٤٣).

> **"والجدة تبتسم ابتسامتها الشركسية المألوفة. الحاجبان مرتفعان فى استدارة والفم مطبق على الأسنان (لا بد) والخدان ممتلئان فى ثراء والصورة معلقة على الحائط الأيمن مخنوقة داخل إطارها الذهبى المزين (بالطبع) بزخارف نباتية. (...) هذا الثوب الحريرى ذو الأزرار الثمينة يحيط بالرقبة المكتنزة فيبرز ثقل حجم الجدة. والطرحة السوداء ذات النقوش البيضاء الرقيقة**

تنسدل على الكتفين والظهر وتغطى نصف الصدر. توشك أن تنزلق للخلف رغم وجود المنديل القطنى السميك تحتها. هذه النقوش السوداء البارزة على هيئة ورود دقيقة بلا أعناق هى نقوش ثوب الجدة الأثير، ترتديه فى الصورة ليعرف المتفرجون عليها كم كانت أنيقة رغم شيخوختها. جدتى هذه!" (ص٤٢-٤٣).

إن وصف تصرف شوكت هانم أمام الكاميرا يدل ليس فقط على أصلها الاجتماعى ولكن أيضا على تملكها الجيد لقواعد اللعبة التى تحكم الأوساط الحضرية؛ فملبسها وأناقتها وسلاسة تصرفها الذى لا يشوبه تردد ولا حرج يدل على انتمائها إلى البرجوازية (أو البرجوازية المتوسطة) المدينية. ومن ناحية أخرى فإن شخصية هذه المرأة الصارمة والباسمة فى آن واحد تناسب تماماً دورها كـ "كبير العائلة" patriarche ؛ فهى التى تقود حياة الأسرة بالمعنى الواسع من فوق الفراش الذى تعتليه طوال النهار، وهى التى تسمح للأطفال أن يتفرجوا على التلفزيون، وهى التى تنظم زواج الخدم:

"شوكت هانم تعتلى الفراش صباح مساء، تشرب القهوة وتؤدى الصلوات الخمس وتتناول الطعام وتغتسل وتحكى الحكايات للأحفاد وتحيك الثياب وتطرزها وترد على الهاتف وتشاهد التلفزيون مساء الخميس وتدير شؤون الخدم والبيت من موقعها على الفراش" (ص٦٩).

زينات/زوزو: امرأة تتطلع إلى خارج البيت

إن أم الراوية سيدة عصبية (ص ١٣٣) ولكن بالأساس امرأة اجتماعية (ص٦٦) أنيقة (ص١٤٥) تعاتبها آسيا لأنها تهتم بنفسها وبحياتها الاجتماعية أكثر مما تهتم بتربية أولادها. إنها الشخصية النسائية الوحيدة فى الرواية التى لها عمل خارج المنزل.

" "زوزو" التى تعمل موظفة فى شركة مصر الجديدة للإسكان عضت على شفتيها وأحست بالندم لوهلة لأنها تترك أولادها "مشاكل بيتها" معظم النهار مع "صابرين" ومعظم الليل مع الجدة "شوكت هانم" (ص٦٥).

وعمومًا يتم وصف هذه الشخصية فى الرواية من خلال النظرة التى تلقيها عليها بنتها/الراوية. وتعتمد الصورة التى بَنَتْها الراوية لأمها بشكل أساسى على تسميتها المزدوجة – زينات أحيانا وزوزو أحيانا أخرى – وهذه الصورة ليست موحدة ولا متناسقة. ومن خلال تأكيدها على هذه الازدواجية تعطى الراوية الانطباع بأنها ليست أمًّا واحدة بل اثنتان، تلك التى يصفها النص:

"الصوت الأول هو صوت "زينات" التى تقول ما تعتقده دائما ولكن على لسان الآخرين لأنها تأبى الإفصاح عن رأيها بشكل مباشر، كما علمها أبوها وكما ربتها جدتى. الصوت الثانى هو صوت "زوزو" التى تنقل ما يقوله الآخرون بحياد زائف لا يلبث أن ينكشف وراءه رأيها الشخصى فى نبرة استنكار أو نبرة تعاطف" (ص٢٨-٢٩).

فى الحالتين لا تبوح أم الراوية بشكل واضح ومباشر برأيها، وفى الحالتين تبقى سجينة تربية برجوازية تحدد بشكل صارم ما الذى يمكن قوله وما الذى لا يمكن قوله. إن الفارق بين الشخصيتين هو إذن فرق فى الشكل أكثر مما هو فى المضمون، حتى إذا كانت لعبة الاسم المزدوج تؤكد على هذا الفرق وتطرح تساؤلات ضمنية حول فارق العلاقة بين تسمية شخصية ما وشخصيتها. فزينات، الاسم ذو الرنة العربية والشعبية إلى حد ما، هو اسم الأم الحقيقى، وهو ليس بأناقة "زوزو" اسمها "الدلع". وفى النص يرتبط الانتقال من اسم إلى آخر بانتقالها من وضعها كآنسة إلى وضعها كامرأة متزوجة فقدت عذريتها.

"متى فقدت زينات اسمها وأصبحت تدعى "زوزو"؟ منذ تزوجت؟ منذ دخلت صورتها فى إطار ذهبى معلق فوق التسريحة وكف الناس عن اعتبارها عذراء؟" (ص٢٧).

فاسم زوزو الذى ليس له نفس الدلالة الثقافية مناسب لفضاء هليوبوليس الذى تسكنه فى الغالب طبقات اجتماعية متوسطة وعالية وشرائح أنجلوفونية أو فرنكوفونية

أو أجانب. وكما تدرك زينات/ زوزو ما يقال وما لا يقال، تدرك أيضا ما أماكن الخروج التى تليق بمستواها الاجتماعى. فبعد السينما تأخذ أولادها إلى "جروبى"، حيث "التروا بتى كوشان" المثلج و"المارون جلاسيه" الفاخر، لاختتام فسحة السينما على الوجه الذى تراه "زوزو" لائقا بوضعها الاجتماعى المتطور" (ص١٣٧).

العمات

إن عمتّى ميكى موجودتان فى حياة الراوية اليومية بشكل مكثف، فهما تنتميان إلى دائرة نساء الأسرة، ونكتشف شيئًا فشيئًا شخصيتيهما من خلال الوصف الدورى للأشياء التى تمتلكانها. وخلافا لأم ميكى زينات/زوزو فإن هاتين المرأتين لا تعملان، وتركزان الجزء الأكبر من اهتمامهما على بيتيهما.

العمة أسيا امرأة صارمة ولكنها اجتماعية فى إطار الأسرة، فكثيرا ما تدعو أختيها وأخاها وأطفالهم:

> **"تكتسب ملامح العمة آسيا الصارمة بعض الطيبة المفتقدة فى غير المناسبات" (ص٥٩).**

هى تموت فى نهاية الرواية ومسيرة تشييعها هى مناسبة لقاء كبير فى العائلة (ص١٤٠).

أما العمة أمينة فهى امرأة طيبة للغاية ولكنها تعطى انطباعا بالاستقلال عن باقى العائلة؛ تدخن السجائر وتحاول تقليص زيارات أولاد أخواتها إلى بيتها كى تحافظ على نظام شقتها.

> **"العمة أمينة طيبة وحكيمة ولا تحب العبث بأثاث شرفتها. ثم أنها تزوجت رجلاً رياضيًا يحبنا وأنجبت ثلاثة أبناء طيبين مثلها، فلماذا ترانا نرغب فى العبث بأثاث شرفتها" (ص٣٨).**

تفسِّر شخصيتها الموسوسة كونها تسعى إلى محاولة حماية عالمها الداخلى الذى نظمته بكل دقة، فهى مثلا ترعى بشكل خاص نظافة مائدة الطعام:

"تنظفها كل يوم ثلاث مرات بعد الوجبات، بشكل صارم، وتمر على حوافها بصورة تلقائية كلما عبرت أمامها ثم ترفع أصبعها أمام عينيها متحققة من خلوها من الأتربة" (ص٦٠).

٢ - أهمية الفضاءات الداخلية

تتخذ الفضاءات الداخلية أو الفضاءات الفرعية أهمية خاصة فى الرواية، فأغلب أحداث النص تقع داخل شقق العمارة التى يسكن فيها أقرباء ميكى، إما الشقة التى تسكنها مع أبيها وأمها وإما شقة الجدة شوكت هانم أو شقة العمة آسيا. تقع شقة العمة آسيا فى عمارة أخرى على بعد عدة شوارع. وتلعب الشرفات دورًا مركزيا فى علاقة الفضاء الداخلى بالفضاء الخارجى.

عندما تنظر إلى المدينة من شرفتك: جدلية الداخل والخارج

تصف الراوية شرفات كل الشقق التى تتردد عليها ميكى، وهناك عدة عناصر مشتركة بينها.

وجود الطبيعة أو بستان المدينة

تختلف كل هذه الشرفات بسواء شرفة أهل ميكى أو شرفة الجدة شوكت أو شرفة العمة آسيا أو شرفة العمة أمينة عن داخل الشقق بسبب طبيعة أثاثها ووجود عناصر طبيعية. ففى ثلاث شرفات من بين الأربع هناك كراسىٍ مصنوعة من البامبو، قد يحاصرها سور حجرى قصير. فى شرفة أسرة ميكى يزرع الأطفال ريحانا كما نجد عناصر الماء والتراب والأوراق الجافة على الأرض.

"نزرع الريحان فى شرفة منزلنا بالطابق الخامس. نرويه كل صباح مرة ونربت على عيدانه المتربة فتنتقل إلينا رائحته والتراب. المائدة المصنوعة من البامبو نحتار فى وضعها كل فترة، بين الكرسى البامبو وسياج الشرفة. (...) أرض الشرفة تراكم الماء والتراب والأوراق الجافة خلف أصص الريحان" (ص ٣٤).

يمكن إذن مقارنة هذه الشرفات ببساتين وبهذه الفضاءات التى تُدخِل لمسات من الريف إلى عالم المدينة. شرفة الجدة شوكت هى الوحيدة المختلفة لأن هناك زجاجًا يحميها من البرد والتراب ويفصلها عن الخارج.

جدلية الداخل بالخارج

إن الشرفة هى عنصر يخلق علاقة خاصة بين داخل الشقة والخارج، أى الميدان الذى تطل عليه النوافذ أو الشرفات.

مصطلح "الشرفة" المستخدم فى النص ترجمناه إلى الفرنسية ببلكون **balcon** ، فمفهوم الشرفة أقرب إلى البلكون مما هو من مفهوم التيراس **terrasse** [الأقرب إلى مفهوم السطح وإن لم يكن بالضرورة بالطابق الأخير من البيت] وإن كان يعتمد على مميزات من العنصرين.

"كان وجود الشرفات (بلكون) مرتبطًا بشرفات أخرى وخصوصًا بالشارع فمن الشرفة يمكن للمرء أن يرى شخصيات أخرى واقفة أمام نوافذها أو أن يتابع بنظراته المتجولة شخصيات قد يتعرف عليها. وتدعو الشرفة إلى تصرف مسرحى إلى حد ما أو على الأقل إلى تصرف تتدخل فيه العلاقات بين إنسان وآخر (...)، ممزق بين المسافة والقرب، بين الشعور بالعزلة وفرح التواصل. إنه مرتبط أكثر بالفضاء العام مما هو بالفضاء الخاص. فى الشرفة نشعر وكأننا فى الشارع بل حتى فى موقع مرئى من الشارع"(١١٦) .

أما الشرفة – التيراس، أو السطوح فهي :

"ليست فقط لا مبالية بل عدوانية تجاه الشارع. فإليها يهرب الإنسان من الزحام والاختناق وحركة شوارع المدينة. نحن هنا بصدد نوعين من الشوارع ونفهم أن هناك علاقات مختلفة تتأسس. فشوارع أسطحنا ليست شوارع شرفاتنا، ولا يمكن أن نشعر تجاهها بنفس الود والألفة، كما أن هيكل العمارة الاجتماعي ليس نفسه، ففي حين أن البرجوازيين كانوا يسكنون الطابق الأول ويتركون للآخرين، لهؤلاء الذين لا يعيشون في نفس الحال الميسورة، الطوابق العلوية، فاليوم هذه الشقق العالية هي المطلوبة، مثل شقق الدور الأخير بسطوحها الواسعة التي تهيمن بزهو على المدينة دون أن تتواطأ معها"(١١٧).

وشرفات العمارة التي تسكن فيها ميكي لها ميزة الشرفات والأسطح، فهي تشكل في آن واحد موقع مراقبة وهمزة وصل، عنصر انفصال وعنصر ربط بين الداخل والخارج.

الشرفة هي المكان الذي ينظر منه سكان العمارة إلى الخارج دونما الاندماج في هذا الخارج، فشرفات العمارة التي تسكن فيها أسرة ميكي تطل على ميدان يوصف من فوق. فمن الشرفة نرى كل أحداث الشارع من موضع عالٍ وخارجي. سنة ١٩٧٧، عندما تقف نساء العائلة في الشرفة في أثناء أحداث يناير يوصف المشهد فقط أو تقريبا بشكل بصري، أي أن الأحداث توصف وكأنها تدور خلف حاجز زجاجي يمحو كل المشاعر الأخرى التي قد تشير إلى مستوى آخر من الاندماج في المشهد (من خلال حاسة الشم أو اللمس). إن الأسرة واقفة في الشرفة تنظر إلى "القرداتي" صاحب القرد عندما يدخل المتظاهرون حرفيا في الحقل البصري للأسرة :

"نقف فى الشرفة بالطابق الخامس نشاهد القرداتى وقد التف حوله الناس، ينقر على رق ويحث القردة "شيتا" على الرقص. ترقص وتقفز على كتفه وتسلم على الجمهور كالمعتاد. يجمع صاحبها القروش فى نهاية الاستعراض وتتأهب "زوزو" لتلقى له قطعة بخمسة قروش وينسحب الولدان للداخل مع أبيهما حين نسمع صوت جلبة قادمة من الجانب الأيسر للميدان جهة المحكمة الابتدائية. تجرى جماعة من الشباب لا يزيد عددهم على الثلاثين قاطعين الشارع متجهين صوب الميدان، يعترضون طريق أحد الأتوبيسات الملونة نصفها بالنبيذى ونصفها بالسمنى المترب ويلقون عليه طوبًا وأحجارًا" (ص١٠٥-١٠٦).

إن الانتقال المفاجئ من مشهد القرد إلى مشهد المظاهرات فى هذا المقطع يؤكد أن هذه الأحداث توصف من الخارج. فيدور كل شىء وكأنما وظيفة هذا الجزء عن القرداتى هو وضع الشخصيات فى دور معيَّن وهو دور المتفرج. وعندما تتغير طبيعة المشهد ويتغير الممثلون ويأتى المتمردون بدلا من القرداتى تبقى ميكى وعائلتها أيضًا فى وضع الفرجة. تحاول زوزو فى لحظة من اللحظات الخروج من هذا الدور المحدود عندما ترى أحد الشباب وهو يتعرض للضرب:

"صرخت "زوزو" خلف ضلفة الشيش مهددة العسكرى وكأنما يسمعها" (ص١٠٦).

ويبدو هنا وكأنما ضلفة الشيش تشير إلى أن الأسرة احتمت بالداخل وأضافت حاجزا آخر بين الداخل والخارج، وهو الحاجز الذى يرمز إليه عجز زوزو عن توصيل صوتها إلى الخارج.

من ناحية أخرى، فإن الميدان وُصف عدة مرات كعالم بارد غير مريح غارق فى الظلام، مما يخلق مرة أخرى حاجزًا بين هذا العالم المحمل بصفاته السلبية وعالم الشرفة الأليف والباعث للطمأنينة الذى لا يمكن فصله عن داخل المنزل.

عندما ترسل زوزو صابرين كى تقدم الشاى للعساكر فى الميدان فى شهر يناير. ويوصف المشهد على النحو التالى:

"كانت الظلمة تشيع فى جوانبه [الميدان] وضوء أحمر متراقص يبدد الحلكة منبعثا من ألسنة النار التى أشعلها العساكر للاستدفاء، وكان شهر يناير باردا بشكل خاص ذلك العام" (ص١٠٢).

ولكن من ناحية أخرى تشكل الشرفة فى نفس الوقت انفتاحا على الخارج، همزة وصل ما بين الخارج والداخل. وعبرها تدخل أصوات الميدان وروائحه إلى المنزل. عندما وُلدت ميكى لم تبق ضحكتها الأولى حبيسة جدران الشقة الأربعة:

"ضحكة رفيعة تتردد فى أرجاء الميدان، تتسلل إلى الغابة، تصعد إلى غرفة مدير المدرسة، توقظ حارس المحكمة العجوز، تركل حبات الرمل فتتطاير فى كسل وتقفز فوق أسلاك النور ثم تدور حول صارى العلم المائل فوق سطح المدرسة قبل أن تعود وتستقر فى حلق "ميكى" (ص٣١).

نستشعر من هذا الجزء نوعًا من التواصل بين الخارج والداخل، فهناك تفاعل بين ضحكة الطفل التى وُلدت للتو وعناصر الميدان المختلفة، فهذه الضحكة "توقظ" الحارس و"تركل" حبات الرمل. إنه تفاعل إيجابى، فهناك خبر إيجابى يحمله صوت ضحكة الطفل الجميل.

وترتبط ذكرى موت جمال عبد الناصر فى ذاكرة ميكى بـ "الرائحة التى يختلط فيها التراب بالعرق المنبعثة من الميدان" (ص٢٤). هذه هى حركة من الخارج إلى الداخل، ولكنها فى النهاية تفاعل سلبى بسبب الرائحة الكريهة وشعور الضيق الذى يسيطر على الشقة.

"(...) ولا أزال أندهش كيف أن الوشائج بيننا، نحن أفراد الصف الخامس المتوسط، الفرع الأول، لم تكن قائمة إطلاقا على العائلة ولا على الطبقة، ذاك أنى أنكر بوضوح أن هذه وتلك لم تكونا تعنيان لنا الكثير، وإنما كنت أفكر بمنظومة مشتركة، وإن تكن معرفة على نحو ضيق، من الأمور والعبارات بل ومن المفردات، تتحرك كأنما فى مدار آمن باعث على الطمأنينة، بالنسبة إلىّ على الأقل. فثمة أولا شيفرة اللباس، من القلانيس وربطات العنق والسترات الرياضية، التى سحبت من التداول تدريجيا فى شبرا. تليها "دفاتر الفروض" المغلفة باللون القرمزى الرسمى، والمقلمات الجلدية أو الخشبية، ومختلف أنواع أقلام الحبر (لم تكن أقلام الحبر الناشف قد ظهرت بعد) بما فيها قلم حبر يقلد قلم باركر (حفر اسم "پ. آركر" على مشبكه) شاع استعماله وكان يبيعه على الطرقات باعة ضاجّون، ودفاتر التمارين الزرقاء عليها شعار ڤكتوريا كولدج"(١١٨).

الحيز الذى تكرسه الراوية لوصف أشياء مختلفة يشكل فى الحقيقة إحدى صفات الرواية الرئيسية، فهى تستغرق العديد من الصفحات فى وصف دقيق للأشياء التى كانت تشكل جزءًا من حياتها اليومية ومن حياة عائلتها. ويتم تنظيم هذه الأجزاء الوصفية بشكل دورى، بمعنى أن الراوية تهتم بشىء بعينه أو بغرفة من غرف البيت وتصف الشىء نفسه أو الغرفة نفسها فى كل الشقق التى تتردد عليها ميكى، فتصف أولا الشرفات (انظر ما سبق) ثم الصور العائلية، وغرف الطعام والأسرّة وأخيراً المطابخ.

ويبدأ وصف غرف الطعام بغرفة أهل ميكى، وهنا يرتبط الوصف بطقس الغذاء من خلال تقديم مفصل للأطباق المختلفة والمناقشات التى تدور فى أثناء تناول الطعام والعلاقة بين ميكى وأخيها الصغير (ص٥٦–٥٧). أما فى منزل الجدة شوكت فهناك طاولتان، إحداهما قديمة إلى درجة أنه لم يعد استعمالها ممكنا، والأخرى عملية أكثر وموضوعة بجانب سريرها:

"القيمة الوحيدة لمائدة طعام الجدة "شوكت" هى كونها مصنوعة من خشب الورد، يغطيها مفرش من المخمل النبيذى، أطرافه محلاة بنقوش ذهبية ووسطه موشى بخيوط حريرية ملونة. (...) المائدة لا نقربها حتى فى المناسبات الرسمية فهى لم تعد تصلح لشىء عدا التذكير بمجد ولَّى. المائدة الوحيدة الحقيقية فى بيت الجدة مصنوعة من الخشب الأبيض، يغطيها مفرش من القطن الصينى ذى المربعات الكبيرة الحمراء والبيضاء" (ص٥٧-٥٨).

إن غرفة طعام آسيا هى أكثرها فخامة:

"المائدة الكبيرة تتسع لاثنى عشر كرسيا، ظهورها من الخشب البنى اللامع ومقاعدها من القطيفة الحمراء المزينة بالورد البارز والمغطاة بالبلاستيك السميك. صوان الأوانى الفضية الكريستوفل والكريستال البوهيمى الأصلى يتلألأ فى ضوء الغروب فتكتسى الغرفة لونًا نحاسيًا كلون مدينة التماثيل المسحورة فى ألف ليلة وليلة" (ص٥٩).

فى غرفة طعام العمة أمينة نرى الأشياء مشابهة لتلك التى توجد فى غرفة طعام آسيا ولكن مائدتها أضيق (ص٦١).

يبدأ وصف غرف النوم أيضا بوصف غرفة نوم الجدة شوكت، بفراشها وصوانها المصنوعين من "الأرو الخالص"، ثم تنتقل الراوية إلى غرفة نوم زوزو بفراشها "المصنوع من خشب الماهوجنى النادر" الذى "يجتمع عليه الأحفاد فى حر يوليو" (ص٧١). أما العمة آسيا ففراشها "صُنع لمحاكاة أسرَّة الفراعنة. كانت حلياته تقليدا سيئا لزخارف فرعونية ملونة" (ص٧٢). أما غرفة نوم العمة أمينة فهى مختلفة، من الطراز الحديث وبها عفش بسيط و"جهاز لعرض أشرطة الفيديو" (ص٧٢).

ويبدأ وصف المطابخ بوصف سريع لمطبخ آسيا. إنه "معتم لأنه يطل على المنور" الذى تأتى منه روائح كل مطابخ العمارة، فمطبخ زوزو ومطبخ الجدة يطلان أيضا على هذا المنور (ص٨٨ - ٨٩). وتوصف العمة أمينة وهى تجهز للوجبة فى مطبخها، وبهذه المناسبة توصف الوصفة التى تجهزها وصفًا دقيقًا.

وليست سلاسل الوصف الطويلة هذه لغرف الطعام والنوم والمطابخ الوحيدة فى النص، وإن كانت أكثرها تنظيماً. فتشير الراوية إلى "المروحة الإيديال" (ص٧٤) وإلى الثلاجة الإيديال (ص٧٩) وإلى "البوتاجاز الإيديال" (ص٩٥). إن ماركة إيديال هى مرتبطة بالحقبة الناصرية، فكل المنتجات التى كانت تنتجها المصانع التى تم تأميمها فى تلك الفترة كانت تحمل ماركة إيديال. وهناك أيضا "جهاز فيديو ناشونال" (ص٧٧) وماكينة الخياطة السينجر (ص١١٢) و"البيك أب" (ص١١٥) و"دولاب التلفزيون الفيلبس" (ص١١٧) وقطع أثاث مختلفة مثل "الكرسى الأسيوطى" (ص٣٥). تشير الراوية عدة مرات إلى صناديق (ص٢٢ و٤٣) تنطوى على كنوز حقيقية وهى ذاكرة العائلة كلها: صور قديمة ومقطوعات الجرائد.

ومن خلال هذا الوصف تُدخِلنا الراوية فى تاريخ الأسرة الخاص وتسمح لنا أيضا باكتشاف المكانة الخاصة لكل شىء فى الحياة اليومية، والمكانة التى يحتلها فى الذاكرة الجماعية فضاء فرعى ما وأيضا فضاء أوسع هو فى هذه الحالة حى هليوبوليس، وذاكرة حقبة ولَّت اليوم. وتشكل هذه الأشياء أيضا مفاتيح تضىء الشخصيات. تعطى غرفة طعام الجدة شوكت عدة معلومات عن طبيعة شخصيتها، ويشير اهتمام العمة أمينة بمسح مائدتها إلى شخصيتها البالغة الحرص. ويسمح وصف غرف الطعام بوصف طقس الغذاء، تماماً كما يشكل وصف الأسرَّة مقدمة للأجزاء الخاصة بالطقوس الجنسية.

إن أغلب هذه الأشياء لم تعد موجودة اليوم، ليس فقط الأشياء التى تمتلكها هذه الأسرة بالذات، ولكن أيضا هذا النوع من الأشياء. فلم تعد ماركة إيديال مهيمنة على إنتاج الأجهزة المنزلية. فى النص توصف الأشياء أولاً كما كانت فى أثناء طفولة ميكى، ثم تسرد الراوية التغييرات التى أصابتها منذ ذلك الزمن. فالشرفات والأسرَّة والموائد توصف فى "عصرها الذهبى"، أى فى الفترة التى كانت تُستخدم فيها، ثم بعد سفر أعضاء الأسرة. وكل شىء يتم عرضه فى إطار ما يسميه صبرى حافظ بالمرثية:

"عندما أدعو هذه الرواية الجميلة فى عنوان هذا المقال بمرثية عالم ينهار، فإن ذلك ينطوى فى حد ذاته على تغير طبيعة المرثية ذاتها، لأنها مرثية لا نهنهات عاطفية فيها ولا بكاء، وإنما هى مرثية تتخلق مواضعاتها من خلال نوع من الحياد والموضوعية الصارمة التى ترتوى من رغبة مخلصة فى الفهم، وفى رصد ما جرى بدقة لا يمكن دونها فهمه على حقيقته. وهذا الرصد الدقيق المتأنى هو ما يَسِمُ أسلوب مى التلمسانى المتميز منذ روايتها الأولى (دنيازاد). فالكاتبة مولعة برصد التفاصيل المتأنى، وبناء العالم "طوبة... طوبة" بدأب وصبر وأناة، يبدو معها للوهلة الأولى أن التفاصيل تتحول إلى متاهية، ولكن إذا ما تأملنا الإيقاع الهادئ ذاته سنكتشف أن وراءه منطقًا بنائيًا فريدًا. يتحول فيه التراكم الهادئ المراوغ إلى بناء شديد الإحكام والتساوق"(١١٩).

ذاكرة الأشياء

إن الانفتاح، أى السياسة الاقتصادية التى أطلقها السادات بعد ١٩٧٣ وإعادة النظر فى النظام الاجتماعى والقانونى الخاص بزمن عبد الناصر، شكَّل بداية ظهور مجتمع استهلاكى وإن كان متواضعاً، ورفع من قيمة الأشياء كسلع. إن الوصف الدائم للأشياء على أنها سلع وإخضاعها شيئًا فشيئًا لقانون العرض والطلب، وتقديم أشياء جديدة للاستهلاك متشابهة دائما وبعدد كبير، يُفقدها طبيعتها الفريدة وشاعريتها وتاريخها الشخصى، ويؤدى أيضا إلى إضعاف ارتباط الإنسان بها. هكذا غيَّر ظهور المجتمع الاستهلاكى بشكل جذرى طبيعة الأشياء وطبيعة العلاقة بين الإنسان وهذه الأشياء. ولا بد أن نضع هذا الإطار التاريخى فى اعتبارنا عندما ننظر إلى المكانة المركزية التى تعطيها مى التلمسانى للأشياء ولتاريخها فى هذه الرواية.

"هليوبوليس" هى قبل كل شىء ذاكرة أدبية لمجموعة من الأشياء أثّرت على حياة أسرة الراوية وكانت تنتظم حولها حياة هذه الأسرة اليومية فى ضاحية مصر الجديدة. وبإعطائها هذا القدر من الأهمية للأشياء، لم تعد الرواية هى التاريخ الروائى لسكان مصر الجديدة بقدر ما هى تاريخ أشياء أسرة من أسر مصر الجديدة الميسورة، حتى وإن كان هذا التاريخ، بالطبع، يفتح بابًا على تاريخ هذه الأسرة وتاريخ الحى نفسه. وتكمن فرضيتنا هنا فى قولنا بأن هذه الخاصية مرتبطة بإطار الرواية التاريخى وبإشكالية الفضاء وبكون الكاتب امرأة. إننا قد ذكرنا تأثير الإطار التاريخى على مركزية الأشياء فى الجزء السابق، فخلافا لفكرة تقديس السلعة، يضفى نص التلمسانى شاعرية على الأشياء التى كان لكل منها مكانته وفائدته وأيضا قيمته الجمالية الخاصة. وفى مواجهة انتشار مفهوم "خط الإنتاج" ، سواء كان هذا فى حالة قطع الأثاث (طاولات غرف الطعام، الفراش، قطع أثاث المطبخ) أو الملابس (حلّت الملابس الجاهزة محل تلك المصنوعة عند الخياطة) تؤكد التلمسانى على الطبيعة الفريدة لكل شىء على حدة، وعلى أهمية العمل اليدوى المندثر، من خلال شخصية الخياطة. وهذه الأهمية التى يعطيها النص لواقع مندثر هى التى يمكن تسميتها بالمرثية (انظر ما سبق). ولكن أهمية ذاكرة الأشياء مرتبطة أيضا بفضاء مصر الجديدة نفسه، فالانتقال من فضاء مدينى إلى آخر خلق نوعًا من عدم التجذر، ويمكن لقطع الأثاث أن تشكّل فى هذا الإطار قيمة صلبة تستبدل قيمة الاستقرار فى الفضاء. ثم إن هناك تناقضا ما بين طبيعة هذا الفضاء الجديد "الواحة الجديدة" من ناحية، والطبيعة القديمة لهذا الأثاث من ناحية أخرى. فيشكل هذا الأثاث القديم بما يمثله من تاريخ عائلى قيمة باعثة للطمأنينة يمكن الاعتماد عليها ، قيمة تسمح بتجاوز قلق الانتقال إلى حى جديد. وأخيرًا، فإن أهمية ذاكرة الأشياء تلك مرتبطة بكون الكاتب امرأة اختارت أن تصف العالم الداخلى لنساء عائلتها.

يبدو لنا أن من المفيد هنا ذكر أحد الأجزاء المهمة من الرواية بالكامل لأنه يلخص جيداً الطريقة التى تنظر بها الراوية إلى العلاقة بين النساء والأشياء وذاكرة هذه الأشياء:

"سنحـافظ على إرثنا، نحن نسـاء العـائلة، بستتحـول إلى قطع مرصوصة فى صندوق هائل بلا جدران، لنصبح ظلالا للأشياء التى تناوبنا رعايتها وحفظها. لن يبقى فى ذاكرتنا سوى بعض من تلك الحيوات المختزلة فى الأشياء، تلك التى نصبح ونمسى على مرأى منها، تتربص بنا وبما تبقى لنا من قدرة على التذكر. سوف لا ترحل برحيلنا – لا بد من البكاء الآن على موتنا المتوقع – وسوف تظل مفتوحة العينين على القادم خلف ظهورنا، خلف أطيافنا المتعاقبة. بسنشبه أشياءنا التى تشبهنا، ونكرر أنفسنا بتكرار ظلنا فيها ونتعرف على وجوهنا المتكسرة فى انعكاساتها، وسنحافظ على التركة طالما حافظنا على حياتنا، نحن نساء العائلة" (ص١٤٦).

إن الجملتين الأولى والأخيرة فى هذا الجزء المتشابهتين تقريبا والمبنيتين حول الكلمات الثلاث "نحن نساء العائلة" يطرحان كحقيقة غير قابلة للنقاش فكرة أن النساء هن المسئولات عن ذاكرة العائلة، فهن يمتلكن قدرة الحفاظ على هذا الإرث الثمين وعلى نقله. والفكرة الثانية فى هذا الجزء هى أن الأشياء أهم من الإنسان، وإن يصعب فصلها بعضها عن بعض، فالنساء بستصبح "ظلالا للأشياء"[(١٢٠)] والأشياء تكتسب صفة قريبة من الخلود فـ"لا ترحل برحيلنا". وتربط نفين النصيرى بين المكانة التى تتخذها الأشياء وطبيعتها الخالدة من ناحية، وبحث ميكى عن الهوية من ناحية أخرى:

"وميكى أو ماهى تحاول الإجابة على سؤال ظل يداهمها طوال حياتها هو: "من أنا؟" وتجتهد فى ذلك لاستكشاف علامات ودلالات غير مرئية فى محاولة لفهم ذاتها. فهى تدرك جيدا الأصوات التى تريد أن تسمعها والظلال التى تريد إظهارها. وبما أن التاريخ يستحيل سرده أو حكيه بشكل كلى وموضوعى، لذا فهى تلجأ إلى الماضى وإلى الذاكرة لاستحضار ما أدركته حواسها فى طفولتها البعيدة – القريبة، فى محاولة لمقاومة مداهمة التاريخ لها

> وطمس ملامح وجودها السابق. وإذا كان التاريخ الرسمي أو الجماعي قد يندثر مع الزمن، فإن الأشياء - وليس التاريخ - تظل خالدة، تستمد أبديتها من مجرد فعل التدوين أو المحافظة عليها، كالصور، والإطارات، والصناديق، وطقم الفناجين العتيق، والكنبة الأسيوطي، وماكينة سنجر، والبيك آب، كلها أشياء تهيمن في فضاء هليوبوليس الروائي. كما لو كانت للأشياء علاقات ثقافية وتاريخية وروائية مركبة ليس فقط بالمكان وإنما حتما بالأشخاص، والذين سيتحولون بدورهم إلى أشياء - تأكيداً على العلاقة الحميمة بين الأشياء والأشخاص - كما تقول ماهي على لسان النساء جميعا: "لن يبقى في ذاكرتنا سوى بعض من تلك الحيوات المختزلة في الأشياء" (ص ١٤٦)، كما لو أن الأشياء ستحل محل الأشخاص والتاريخ ببعده المكاني"(١٢١).

هناك صلة بين بحث ميكي والأهمية التي تتخذها الأشياء في السرد من خلال الذاكرة والتاريخ، ونجد هذه الصلة في نفس الملاحظة الحزينة في نهاية كل وصف دوري: فهذه القطعة لم تعد موجودة وتلك الأخرى تم تحريكها وتلك الأخيرة تم إعادة تلوينها بلون جديد.

٣ - فضاء مصر الجديدة في الرواية : واحة معزولة

فضاء يقدَّم على أنه الفضاء المثالي

من خلال التأكيد على خصوصيات فضاء مصر الجديدة، ماضيه الفرعوني وتاريخ بنائه وبناياته الغامضة ومميزاته كضاحية بعيدة عن صخب المدينة، تقدم مي التلمساني هذا الفضاء بشكل مثالي.

إن الإشارات إلى تاريخ مصر الفرعوني عديدة في النص ودائما ما تكون مرتبطة بفضاء مصر الجديدة نفسه.

فيؤكد اختيار عنوان الرواية، "هليوبوليس" على وضع هذا الفضاء المركزى فى الرواية، ولكن هذا الاختيار يؤكد أيضا على فكرة أنه ليس الفضاء نفسه هو المركزى بقدر كونه مجرد فكرة أو خيال ما يرتبط بهذه التسمية. "هليوبوليس" هو فى الحقيقة المصطلح المستخدم في اللغات غير العربية لتسمية هذا الفضاء، وهو أيضا المصطلح اليونانى القديم.

"هليوبوليس هى الاسم اليونانى لأون، عاصمة الإقليم الثالث عشر لمصر السفلى وهى بر – رع أو "بيت الشمس" المنذورة لعبادة الإله الخالق رع الذى يشرق على العالمين، وهى عين شمس بلغة العرب الفاتحين" (ص١٩).

والمصريون يطلقون على هذا الحى تسمية "مصر الجديدة" بالعامية، كما تستخدم الراوية المصطلح نفسه عندما تريد أن تشير إلى الحى. ويمكننا أن نستنتج من هذا الفرق فى الاستخدام أن اختيار مصطلح هليوبوليس فى العنوان ليس مصادفة؛ فهذا الاختيار يؤكد أن هذه الرواية لا تخص "مصر الجديدة" كحى من أحياء القاهرة، بل تخص "هليوبوليس" كفضاء له خصوصيته وجذوره التاريخية الخاصة. إن اختيار عنوان "هليوبوليس" يلقى الضوء فى نفس الوقت على علاقة هذا الفضاء بالتاريخ المصرى وأيضا بالحضارة اليونانية ويؤكد على تاريخ هذا الفضاء الطريف الذى أمر ببنائه بارون بلجيكى، مما يخلق حاجزًا بين هذا الفضاء الخاص والفضاء العامّ لمدينة القاهرة.

تحت رعاية آمون – رع

"آلهة هليوبوليس التسعة على رأسهم آتوم الخالق، شمس الليل الذى يعنى اسمه الكمال والعدم والذى تقول عنه البردية: "هكذا تكلم رب الكون: عندما تجليت على الوجود، وُجد الوجود. خلقت ما شئت فى هذا العالم وتمددت فيه وعقدت يدى، وحدى، قبل أن تولد الآلهة". يتجلى رع على هيئة آتوم – رع شمس الليل

وعلى هيئة رع – حوراختي شمس النهار، وبعض ملوك الأسرة الخامسة أبناؤه من زوجة كاهن هليوبوليس. خلق آتوم الكون من حجر البن بن، وهو أصل بناء المسلات، وخلقه من النون، أي من العماء والفوضى الكونية. ومن أشكال رع إله يصوَّر على هيئة جعران ويرمز لشمس الصباح كما يعني اسمه "الصيرورة"، فهو رع الذي يرحل عبر الليل إلى ما وراء الكون فيلقى بالموتى ليبعث من جديد في الصباح على هيئة الإله خبرى. ألم يكن للفراعين آلهة للصوت؟ "تحوت" كان إله اللغة والعقل، و"ست" كان إله العواصف والشر، والصوتُ مضمَرٌ في اللغة وفي ثورات الطبيعة، كما هو مضمَرٌ في كلمة الرب التي بها يعرف وجوده ويعلنه. لا بد أن لكل إله صوتا كما أن لكل إله رمزا وصورة، فالآلهة تتكلم فيما بينها وتكلم عبادها وهي بتعددها تضاعف أصوات وصور الإله الخالق. والآلهة تملي على الكهنة عقائدها، فيستخدمون "الكلام" (من اللاتينية calamus) للكتابة، والكلام عود من الخشب يُشذَّب أحد أطرافه ويُستخدم لتدوين النقوش الهيروغليفية. ويمكن أن ننطقها "قلم" "(ص٣٢)

تظهر هذه الفقرة الطويلة بشكل مفاجئ بعد وصف ميلاد ميكي، مما يضع هذا الحدث تحت رعاية هذه الآلهة، وخصوصًا تحت رعاية آمون – رع "الخالق". ويمكن استنتاج نفس المعنى من الجملة التالية التي كانت مندمجة في السرد نفسه:

"في الفجر، آتوم – رع يتخفى وراء الأشجار وفي الصباح الباكر تستقر أيادي آتون على رأس تلاميذ المدرسة" (ص١٨).

ما زالت إذن آلهة هليوبوليس التي تنتمي إلى التاريخ المصري تحمي الأجيال الجديدة التي تسكن هذا الحي، كما احتفظت بدورها في بعث الطمأنينة في النفوس. وتكتسب إشارات النص العديدة إلى هذه الآلهة دلالتها من كل الأساطير التي تنقلها ومن الربط الضمني بينها وبين شخصيات الرواية.

يتناول جزء آخر من النص أهمية هليوبوليس التاريخية بالنسبة إلى الإنسانية، أيام زيارة أفلاطون لها:

"في نحو عام ٣٩٠ قبل الميلاد، كان أفلاطون في طريقه إلى مصر (...). في مصر شاهد فنونا وعادات وحضارات مخلصة لنبع تراثها القديم ممتزجة مع تيارات التحديث المعاصرة منصهرة مع ثقافات متنوعة فارسية ويونانية وآشورية وإفريقية، أصبح يطلق عليها حضارة الفراعين. ربما كانت تلك الحضارة الملتصقة بقديمها المتطلعة للجديد هي التي دفعته للتفكير في شكل الجمهورية كما تصورها حيث تتحقق سعادة البشر بثبات العيش وحيث يكفي ابتداع دستور واحد ترضخ له الشعوب لكي يتحقق رخاؤها المنشود. ويبدو أن أفلاطون قد درس على أيدي كهنة رع في هليوبوليس القديمة، قبل رحيله إلى أثينا" (ص١٩).

إن التأكيد على أن كهنة رع هم الذين ألهموا أفلاطون بكتابة عمله الرئيسي "الجمهورية" يسمح بإلقاء الضوء على الاستمرارية بين الحضارات الفرعونية واليونانية وكل الحضارات التي تلت والتي ألهمها عمل أفلاطون. ويمكننا أن نستنتج ملاحظة أخرى من هيكل النص، فبعد زيارة أفلاطون وبعد الملاحظات حول أصل اسم هليوبوليس واسمها العربي "عين شمس" ووصف أطلال المدينة القديمة تنتقل الراوية مباشرة إلى الجزء الخاص بنشأة هليوبوليس المعاصرة بهذه الجملة: "في سنة ١٩٠٥ فكر المالي البلجيكي البارون إمبان" (ص٢٠). فإذا كان أفلاطون تَعلَّم، جزئيا على الأقل، من هليوبوليس، فإن البارون البلجيكي، الذي قرر بناء "مدينة جديدة" في نفس مكان المدينة القديمة، بل على أطلالها، هذا البارون وهب أفكاره وعلمه وثقافته لهليوبوليس التي ورثها من حضارة تعلمت الكثير من أفلاطون؛ مما يوحي في النص بوجود استمرارية بين أفلاطون وإمبان.

أسطورة المدينة التى ظهرت فى الصحراء

يتميز وصف فضاء مصر الجديدة فى رواية مى التلمسانى بالانتقال المستمر بين الأجزاء الخيالية الأدبية البحتة والأجزاء التسجيلية التى تعطى معلومات علمية وتاريخية وجغرافية عن نشأة هذا الحى.

مصر الجديدة حى حديث فى فضاء مدينة القاهرة ظهر فى أوائل القرن العشرين. ويعطى النص عدة إشارات تاريخية حول نشأة وتطور هذا الحى، اقْتُبِسَ البعض منها من مراجع مهمة فى هذا الموضوع. وتؤكد هذه الإشارات المندمجة فى السرد نفسه على الطبيعة الجديدة والإرادوية والصارمة لبناء هذا الفضاء، من خلال تعبيرات مثل "المدينة الجديدة" (ص٢٠)، و"قد بدأ العمل فى إنشائها" (ص٢٠)، و"تعمير الصحراء" (ص٢٠). ويشارك هيكل النص فى إظهار المدينة على أنها ظهرت فجأة من تحت الأرض، فمثلا قبل الجملة المقتبسة الأولى من كتاب تاريخى عن نشأة هليوبوليس، تكتب الراوية جملة عن "آثار مصر الجديدة الفرعونية":

> **"وصور "الوسادة الخالية" هى الوحيدة المتبقية من آثار مصر الجديدة الفرعونية. الرمال، الأعمدة، بقايا معبد، ومسلة. الزمن الواحد هو زمن الألف، أون، أفلاطون، إمبان، هو زمن الحكاية التى بدأت ولم تبدأ بعد" (ص٢٠).**

ومن ناحية أخرى فإن الجملة الأخيرة تقرِّب البارون من أفلاطون فى مغامراتهما وفى بحثهما عن كل ما هو جديد:

> **"فى سنة ١٩٠٥ فكر المالى البلجيكى البارون إمبان فى إنشاء هذه المدينة الجديدة شمال القاهرة وهى تقع على ربوة عالية ترتفع عن مستوى النيل قريبة من أطلال مدينة عين شمس القديمة، وقد سميت باسمها اليونانى القديم Heliopolis وقد بدأ العمل فى إنشائها سنة ١٩٠٦ ووضع تصميمها العربى الجميل**

المهندس البلجيكي جاسبار. وهي ناحية مالية منفصلة من كفر الشرفا الشرقي وكفر فاروق، صدر قرار فصلها بزمام في سنة ١٩٣٦" (ص ٢٠).

وتشير المؤلفة في الهوامش إلى أن هذا اقتباس من "القاموس الجغرافي للبلاد المصرية – القسم الثاني"[١٢٢]. وهناك إشارة أخرى إلى ضخامة أعمال البناء ونجاح المشروع من الناحية الجمالية :

"كما نعلم أن شركة مصر الجديدة عندما أرادت تعمير الصحراء هناك، خططت ثم بدأت في بناء عدة عمارات على حسابها لا تزال باقية للآن في مدخل مصر الجديدة بطابعها المعماري المميز بالبواكي، المحمولة على أعمدة من الجرانيت الفاخر المجلوب من محاجر أسوان. وأباحت لمن أراد من الأهالي أن يشتري الأرض بسعر المتر المربع ٤٠ قرشا، وتبني له الشركة طبقا لرسم يتفق عليه. وتقسط عليه ثمن الأرض والمباني على ١٥ سنة بفائدة قليلة. ومقدم الثمن لا يتجاوز بضعة جنيهات" (ص٢١).

هنا أيضا تشير المؤلفة إلى أنه اقتباس من كتاب محمد كمال السيد محمد "أسماء ومسميات من مصر القاهرة"[١٢٣] .

هليوبوليس : الواحة الجديدة

والكلمتان اللتان تشكلان هذه التسمية لا تظهران إلا مرة واحدة في هذه الرواية (ص١٧) وكلاهما يتعارض مع المسميات المعتادة للفضاء الحضري. فيمكن تعريف كلمة "الواحة" على أنها "أرض خصيبة في الصحارى الرملية فيها ماء وشجر"، ومفهوم الواحة بشكل عام مبنيٌّ حول فكرة الاستراحة في مكان مُعَادٍ: الماء في الجفاف، الخضرة في وسط الرمال... يبدو استخدام هذه الكلمة لوصف فضاء مصر الجديدة غير مناسب للوهلة الأولى، فبالرغم من أنها بُنيت في الصحراء فإنها ليست

بنفس خضرة الواحات. ولكن استخدام هذا المصطلح يعنى ضمنيا أن باقى الفضاء الحضرى عالم عدوانى وغير مرحب، فحى مصر الجديدة يقدم الراحة لهؤلاء الهاربين من زحام المدينة. وأخيراً فإن صفة "جديدة" تضع أيضا فضاء هليوبوليس فى تناقض مع باقى المدينة؛ فهو فضاء جديد بُنى خارج فضاء المدينة القديم.

هليوبوليس الغامضة

تصف الراوية عدة بنايات من بنايات هليوبوليس الغريبة سواء فى السرد نفسه أو من خلال الرؤية التى تقدمها ميكى وأخوها فى أثناء نزهاتهما.

يظهر مسكن البارون إمبان الذى أسس حى هليوبوليس عدة مرات فى النص. إنها بناية ذات طراز غير مألوف يلفها جو من الغموض والرهبة. وتؤكد الراوية على الطبيعة الغريبة والفريدة لهذه البناية وعلى هندستها التى لا تختلف فقط عن هندسة الحى ولكن أيضا عن تقاليد البلد فى هذا المجال.

جاء قصره تحفة فريدة تستلهم طراز المعمار الهندى الذى لم تعرفه مصر من قبل فى أى من مبانيها (ص٢٠).

وفى نهاية النص تقدم الراوية وصفا تفصيليا للقصر:

> **"أنفق البارون إمبان أرباحه من شركة الترام فى بناء قصر له على الطراز الهندى، يُعَدُّ من أغرب الأبنية فى القاهرة. إنه من الخارج صورة مطابقة تمام التطابق لأحد معابد مادورا فى الهند ببرجه الشاهق المخروطى وتماثيله على هيئة الفيلة وزخارفه على شكل رؤوس مفزعة لمخلوقات خليط من حيوان وبشر. أما من الداخل فقد زود البارون قصره بمقاعد وأرائك من نوق الطبقة الوسطى فى بلجيكا. القصر والبازيليك كانا فى العشرينات من القرن الفائت فريدين فى طرازهما المعمارى، أنشأهما المهندس**

"مـارسـيل" فـأطلق على الأول "الفـيللا الهندية" وعلى الثـانيـة "البازيليك" التى تحاكى كنيسة "سـانت صـوفى" بالقسطنطينية، وهى فى الحقيقة أقرب شبـهـا لمعمـار "مونمارتر" الفرنسى منها لمعمار عصر جوستنيان" (ص١٤٧).

إن أهميـة القصـر فى وسط فضـاء هليـوبوليس وكون صـاحب القصـر هـو أيضـا مؤسس هذا الفضـاء يؤدى إلى تماثل بين البـارون ومنزله الذى يسمى "قصر البـارون"، ثم بين منزله والحى الذى بُنى فيه. ففضـاء مصر الجديدة يتميز فعلا بغرابة هذا المنزل. هكذا يمكننا أيضا فهم الجملة التالية:

"كـان ذلك فى عـام ١٩٢٥ . البـارون سـيمـوت بعـد عـام واحـد وسيُدفَن رفاته فى البازيليك" (ص١٧).

ولا يوصف القصر فقط من خلال إشـارات تاريخيـة مندمجـة فى النص تجعل منه أحد البنايات الأثرية التى تميز فضـاء مصر الجديدة، ولكنه يوصف أيضا بمناسبة زيارة من الراوية وأخيها له. وتتقارب الميزات التى تعطيها الراوية للقصر لتلك التى تستخدمها لوصف فيلا امرأة تحمل نفس اسم الشخصية المركزية فى الرواية، ميكى، وهى الفيلا التى يزورها الشباب الثلاثة فى أثناء نفس السهرة. وتتميز البنايتان بطبيعتهما المهجورة والغامضة وإضاءتهما الغريبة. إنه عالم مرعب، ليس فقط لأنه مهجور ويبدو مسكونًا أيضا (فى حالة القصر هنـاك ظل الحارس الذى له عينـان تشبهان الجمـر، أما الفيلا فتسكنها صورة صاحبتها) ولكن أيضا لأن ثمة مخلوقات خطيرة تسكنها (ثعابين وعقارب وعناكب):

"البـاب المثقل بزخارفه يعلو كـالقـوس ويرسـخ كالجـبل والقصـر بعيد والحديقـة القاحلة لا بد تعج بالثـعابين والعـقارب السامة" (ص١٤٨).

يُوجَد هذا العالم ما بين المدينة والصحراء، ونجد أن العناصر المرتبطة بالصحراء فيها توصف على أنها عدوانية وغير أليفة.

ضاحية وحى سكنى

إن هليوبوليس لها كل مميزات الضاحية من ناحية موقعها الجغرافى أولاً، وبسبب ارتباطها النسبى بالطبيعة ثانيًا، فهناك خضرة كثيرة كما أنها مبنية فى مواجهة الصحراء التى تحيط مدينة القاهرة. إلى جانب الميدان الذى تسكن فيه عائلة ميكى نجد "غابة صغيرة" ثم تمتد الصحراء:

> **"الشرفات الثلاث تطل على الميدان، فى مواجهة مبنى المدرسة الإنجليزية ومضمار السبق المخصص للتلاميذ من ناحية، وزقزقة العصافير المنبعثة من غابة صغيرة من ناحية أخرى. (...) المطل من شرفة الدور الخامس يستطيع أن يرى على امتداد البصر بنايات الميدان القريب من الجهة الشرقية ومبنى محكمة مصر الجديدة من الجهة الغربية والصحراء الممتدة شمالا خلف أسوار المدرسة" (ص١٨).**

نجد عدة إشارات فى النص إلى الأشجار المزروعة فى الحى: "تنعطف بمحاذاة الحديقة المربعة بمقاعدها الرخامية وأشجارها دائمة الخضرة" (ص١٣٤). فتشبه الضاحية كما يصفها النص تلك الضاحية التى تشكل جزءا من عالم "قانون الوراثة"، ولكن فى حين أن فضاء المعادى هو ما بين الضاحية الشعبية **faubourg** والضاحية السكنية **pavillon** ، فإن فضاء مصر الجديدة هو بوضوح ضاحية سكنية وتنظيمها العامُّ ومعمارها يتطابقان جيدا بهذه الرؤية. وعلى عكس المعادى بُنيت مصر الجديدة على أراضٍ صحراوية خالية، وليس من خلال استيعاب القرى الموجودة وإدماجها أو محاولة إدماجها فى النسيج الحضرى. ينعكس هذا الفرق أيضا فى العلاقة بين السكان وعالمهم المحيط. يبدو لنا أن هذه الفروق بين المعادى ومصر الجديدة أشبه بتلك التى تفرق الضاحية السكنية والحى الشعبى كما يصفها بيار سانسو:

> **"لا يتصرف سكان الضواحى السكنية وسكان الأحياء الشعبية نفس التصرف تجاه الطبيعة. فالأولون يعبدون الطبيعة لأنها تمثل ما يسمح لهم بالهروب من فظائع المدينة الحقيقية أو المتخيلة.**

وبالتالى فإن نقيض الطبيعة ليس نوعا معينا من المناظر الحضرية، ولكن كتل مطلقة وأخلاقية مثل الجريمة والدعارة والمرض وغياب النظام الاجتماعى. إن الضاحية السكنية ليست هى المكان الذى لا نزال نسمع فيه شقشقة العصافير ونرى فيه الفواكه الناضجة على الشجر، بل هى المكان الذى لا إمكانية فيه لمقابلة الشحاذين أو رجال مرهقين يخجلك ويزعجك بؤسهم، مكان لن تقابل فيه موكبًا من العمال المضربين"(١٢٤).

يبدو أن هذا الوصف للضاحية السكنية ينطبق إلى حد كبير على حى مصر الجديدة فى الرواية، فالحياة اليومية للشخصيات وتنقلاتهم محصورة داخل هذا الفضاء، كما أن التباينات الاجتماعية والاقتصادية ملغاة فى السرد، مما يضفى على "هليوبوليس" هالته شبه المثالية، ومع أن هذا الفضاء مصور على أنه مدينة مصغرة، فإنه فى نفس الوقت يتميز بطبيعته غير الحضرية، أى الموضوعة خارج التناقضات العنيفة الخاصة بأى مدينة. وتؤكد هذه الطبيعة المثالية المكانة التى يتخذها فى السرد تاريخ حى هليوبوليس (وهو الحى الذى أنشئ فى وسط الصحراء نتيجة لإرادة رجل واحد) والتذكير الدائم بروابط هذا الحى الخاصة بتاريخ مصر الفرعونى المقدم بشكل أسطورى(١٢٥).

غياب ديناميات المواجهة

فضاء مصر الجديدة الموجود فى ضاحية القاهرة الشمالية لا يمكن وصفه بالفضاء المغلق ولكنه فضاء مستقل؛ فهو ليس منغلقًا على تغييرات العالم الخارجى ولكنه يكتفى بذاته، وتؤكد التباينات داخل الحى نفسه هذه الصفة. إنه فضاء لا تربطه علاقات كثيرة بباقى فضاء المدينة.

تجرى شريحة الحياة التى تحكى عنها الراوية كاملة داخل حى مصر الجديدة، فلا تحتاج الشخصيات إلى الخروج من هذا الحى فى حياتها اليومية لأن كل مكونات

أو "احتياجات" الحياة الحضرية مجتمعة فيه: التربوية "المدرسة الإنجليزية (ص١٨)، مدرسة ميكى، مكتبة الأطفال (ص١٢)"، الدينية "البازيليك (ص١٣٤)"، القانونية "المحكمة (ص١٨)"، القمعية (قسم الشرطة، ص ١٠٦)، وأخيراً الترفيهية "الحدائق العامة (ص١٣٤)، وعدة دور للسينما".

"وسوف نقبل على مشاهدة "بروس لى" فى سينما "الحرية" و "أميتاب باتشان" فى سينما "نورماندى" و"بد سبنسر" فى سينما "غرناطة الصيفى" (ص١٣٧).

من أجل الذهاب إلى عملها فى (هليوبوليس كومبانى) لا تحتاج أم الراوية، زينات، إلى الخروج من فضاء مصر الجديدة.

وتؤكد الفروق الموجودة فى قلب هذا الحى غير الموحد، كونه فضاءً مستقلا يكتفى بذاته. يُظهِر النص هذه الفروق بوضوح فى مجال المعمار، فاتساع فضاء هليوبوليس يسمح بتجاور عدة أشكال معمارية تختلف من المركز إلى الهامش:

"كلما ابتعدت المنازل عن مركز الحى اختفت ملامح الطراز الإسلامى البارزة فى منطقة البواكى، وحلت محلها ملامح الطراز الكولونيالى الأوروبى" (ص١٧).

إن الفرق بين مركز حى مصر الجديدة بطرازه العربى وهامش الحى نفسه بطرازه الأوروبى يذكرنا بالفرق نفسه فى قلب مدينة القاهرة، حيث كانت المدينة الإسلامية تشكل فى زمن ما مركز المدينة الذى كانت تحيطه مبان من الطراز الأوروبى بُنيت فى عصر إسماعيل. اليوم انتقل هذا المركز الحضرى إلى الهوامش الحديثة. لكن يمكن اعتبار حى مصر الجديدة كما تصفه راوية "هليوبوليس" نموذجا صغيرا لمدينة القاهرة فى زمن مضى. إن وصف هذا التباين المعمارى داخل هليوبوليس نفسها يؤكد مرة أخرى طبيعة هذا الحى المستقلة، من خلال تقديم تناقضاته الداخلية، فى حين كان من المتوقع تقديم التناقضات بينه وبين باقى فضاء المدينة. ومن ناحية أخرى فإن هناك تناقضات أخرى فى قلب فضاء هليوبوليس، مثل التباينات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية التى اختارت الراوية ألا تذكرها.

بسبب استقلاليته، نجد أن علاقة فضاء مصر الجديدة بباقى فضاء المدينة محدودة جداً، فيذكر النص بشكل مختصر أن العائلة كانت تسكن حى العباسية القريب من ميدان رمسيس وأنها اختارت مصر الجديدة بسبب هدوء هذا الحى وخضرته. واحتفظت والدة ميكى، زوزو، بالعديد من علاقاتها من ذلك الحى، مثل تلك التى تربطها بالخياطة، مدام وفية، التى تأتى وتزورها فى منزلها الجديد فى مصر الجديدة. ولكن يشير النص أيضا إلى وجود الترام والمترو الذى يسهل منذ بداية بناء حى مصر الجديدة العلاقات بباقى فضاء المدينة:

"وجذبت الأهالى للتعمير هناك بإنشاء المترو. وخط ترام آخر كان يعرف بالوزيرى وبالترام الأبيض وكان يبدأ من نهاية العباسية ويمر فى شارع الخليفة المأمون" (ص٢١).

تسمح هذه المواصلات برحلة ذهاب وإياب بين مصر الجديدة وباقى المدينة، فلم تعد هليوبوليس حيًا منعزلاً أو منغلقًا تمامًا على نفسه، وإن كان النص لا يصف أبدًا تنقلات الشخصيات خارج فضاء هليوبوليس، باستثناء الإشارة إلى الخروج من العباسية والسكن فى الضاحية التى كانت لا تزال فى بداياتها آنذاك.

هليوبوليس فى مواجهة العباسية ؟

تشكل ضاحية هليوبوليس فى النص عالما حضريًا مكتملا، له خصوصيته واستقلاليته بالنسبة إلى وسط المدينة. ومن ناحية أخرى، فإن أحد العناصر التى تحدد فضاء المدينة فى هذه الرواية هو غياب "وسط البلد"، فلا نجد أى إشارة إلى هذا الفضاء فى السرد أو فى مراجع الشخصيات، ومن ثم لا يقدِّم النص أى مواجهة بين وسط البلد والهامش. وكضاحية لا توضع هليوبوليس فى تعارض مع مركز القاهرة التاريخى (سواء كانت القاهرة الإسلامية أو قاهرة الخديوى إسماعيل الحديثة) ولكن هناك مواجهة مع حى آخر من أحياء القاهرة هو حى العباسية[١٢٦]، من خلال انتقال عائلة ميكى بمعناها الواسع من العباسية إلى هليوبوليس. والسبب المقدَّم لتفسير الانتقال من حى إلى آخر

هو الفارق بين الحيَّين: إنه مرتبط بالراحة، والهدف هو الاحتماء من صخب المدينة والانتقال إلى حى أكثر هدوءا واخضرارا من العباسية:

"العائلة النازحة من العباسية طلبا للهدوء والهواء النقى استقرت فى ثلاثة أدوار" (ص١٧).

هذه الملاحظة يبدو وكأنها تخفف حدة الملاحظة الأولى التى كانت تضع فضاء مصر الجديدة خارج أى مواجهة مع باقى فضاء القاهرة الحضرى، فالانتقال من العباسية إلى مصر الجديدة والأسباب التى تقدَّم لهذا الانتقال وتسمية فضاء مصر الجديدة فى بداية الرواية بـ "الواحة الجديدة"، هى ثلاثة عناصر تضع هليوبوليس فى مواجهة مع العباسية، حتى وإن بدا هذا التناقض هامشيا فى النص.

مدام وفية الخياطة

مدام وفية هى خياطة "على الموضة القديمة"، أى أنها لا زالت تزور المنازل لتصنيع عدة فرح كاملة. إنها أصلا من حى السيدة زينب ولكنها تعمل فى العباسية، واحتفظت بعلاقاتها بالعائلة منذ فترة إقامتهم هناك. إن شخصية الخياطة نفسها والحكايات التى تحكيها تشكل فى الرواية شهادة مهمة عن تغييرات العصر التى يمكن قراءتها أيضا من خلال تقلبات الفضاء أو سكونه. من خلال مهنتها تذكِّرنا الشخصية نفسها بزمن ولَّى تقريبًا بالنسبة إلى زمن الرواية فى السبعينيات، الذى يسبق مباشرة، زمن أصبحت فيه الملابس الجاهزة هى المهيمنة[١٢٧]، وترتبط شخصية مدام وفية والمهنة التى تمارسها بفضاء معيَّن، أى فضاء العباسية الذى هو أقدم من ضاحية هليوبوليس الجديدة. ومن ناحية أخرى فإن الحكايات التى تحكيها وفية تعكس أيضا تقلبات الأزمنة والانتقال من زمن إلى آخر، فكان ابنها فى الجيش فى أثناء الحرب ضد إسرائيل، وعندما عاد من الجبهة حاول أن يعمل فى المنطقة الحرة فى بورسعيد ، مما ينعكس على عمل مدام وفية :

"تسأل "آسيا" عن واحدة من زبائن "وفية" القدامى أو عن جارة عجوز كانت تقطن معها بيت العباسية وانقطعت أخبارها منذ زمن، أو عن ابن "وفية" الذى عاد من الجبهة ليعمل فى المنطقة الحرة ويجلب لأمه من وقت لآخر أقمشة مستوردة تتاجر فيها حسب الظروف. تجيب "وفية" باقتضاب: الزبائن القدامى هجروها والجارة العجوز ماتت ولم تترك وريثا فاستولت الجارات على صوان ملابسها التى حاكتها "وفية" بيديها والابن ينوى الزواج والاستقرار فى بورسعيد. نفس الحديث قالته منذ ما يقرب من عام على زبائن ومعارف آخرين باتوا يفضلون الملابس الجاهزة، ومات بعضهم أو تزوج البعض الآخر فى بور سعيد. لن تخرج دائرة الحديث عن حى العباسية حيث الزبائن المستديمين ولا عن المدينة الساحلية حيث الابن الوحيد الغائب"(ص١٠٥).

فمدام وفية هى إذن الشاهد المباشر على تقلبات زمن بحاله سواء على مستوى تراجُع مهنتها بسبب ظهور الملابس الجاهزة أو الفضاءات الجديدة التى ظهرت فى مصر، مثل المنطقة الحرة فى بور سعيد التى تشكل جزءاً لا يتجزأ من توجهات مرحلة الانفتاح الاقتصادى.

تفتت الفضاء

"هليوبوليس" فى مواجهة "زقاق المدق" : الخلفية السياسية تقل أهمية

إن الفترة التى تقع فى أثنائها أحداث الرواية ليست محددة بوضوح، وإن كانت الراوية تشهد فى أثناء طفولتها ومراهقتها أحداث ١٩٧٧ (انتفاضة الخبز) و ١٩٨٦ (انتفاضة عساكر الأمن المركزى). هناك أيضا إشارات إلى وفاة جمال عبد الناصر سنة ١٩٧٠ . ليس لزمن السرد الدقيق أهمية كبيرة إذن ولكن يمكن الاستنتاج بأن الأحداث تقع فى زمن الانفتاح وما بعد الانفتاح، فى الزمن الذى بدأت تظهر فيه

"الإصلاحات" الاقتصادية فى الحياة اليومية. وبالرغم من أن الإشارات الواضحة للإطار السياسى قليلة جدا فى النص فإن هذا الإطار يبقى موجودا فى "لا وعى النص"، وهو التعبير الذى يستخدمه الناقد صبرى حافظ عند شرحه لما يصفه على أنه "تناصٌ" بين "زقاق المدق" و"هليوبوليس".

"وإذا كانت رواية "زقاق المدق" ترصد لنا التحولات التى انتابت مصر وهى فى قبضة الدوامة الاقتصادية التى أطلقتها الحرب العالمية الثانية، وتحت نير الاستعمار الإنجليزى، فإن رواية "هليوبوليس" ترصد هى الأخرى الانهيارات التى انتابت مصر وهى فى قبضة مرحلة الانفتاح المشئومة وما جرَّته على مصر من زلازل وبراكين، انهارت بسببها كل البنى الاجتماعية والاقتصادية القديمة، ولم يحل محلها إلا الخراب الذى وطَّأ مصر للاستعمار الأمريكى الجديد. لكن ثمة فارقًا جوهريًا بين الروايتين، فإذا كانت رواية نجيب محفوظ تحرص على أن تجعل ما يدور لمصر إبان الحرب العالمية فى مركز وعيها، وتجعل قضية الكشف عن مثالب الاستعمار الإنجليزى ومقاومته همها، فإن رواية مى التلمسانى تُسقِط ما جرى لمصر فى عصر الانفتاح فى لا وعيها، وتضمره كلية بل تتعمد ألا تهتم به أو أن تتجنب الخوض فيه"(١٢٨).

ولا تتطرق الراوية للإطار الحضرى بمعناه العامِّ ولا إلى التغييرات والتقلبات التى شهدها هذا الإطار فى نفس الفترة، فهى تكتفى بعالمها القريب، عالم حى مصر الجديدة. وفى حين أن هيكل السرد فى "زقاق المدق" مبنيٌّ حول المواجهة بين المدينة القديمة والمدينة الحديثة، تضع "هليوبوليس" بكل بساطة باقى مدينة القاهرة خارج السرد، إذا استثنينا حى العباسية الذى لا يُوجَد فى النص إلا من خلال إشارة الشخصيات إليه وليس من خلال وصف مباشر. فكما "تُسقط" رواية "هليوبوليس" "ما جرى لمصر فى عصر الانفتاح فى لا وعيها" فإن الرواية تُسقِط أيضا تقلبات الإطار الحضرى

فى لا وعيها. وتسمح لنا ملاحظة صبرى حافظ بإيجاد تفسير للتناقض الظاهر بين الجزأين الأول والثانى من تحليلنا، فالجزء الأول ينتهى إلى غياب المواجهة ببقية المدينة، والجزء الثانى يلقى الضوء على المواجهة الخفية بين العباسية وهليوبوليس. وإذا قارنًا رواية "هليوبوليس" بعمل إبراهيم أصلان الرئيسى "مالك الحزين" يتأكد لدينا هذا التحليل. ويمكننا أن نجد فى هاتين الروايتين التناصٌ نفسه الذى يشير إليه حافظ بين "هليوبوليس" و"زقاق المدق".

"هليوبوليس" فى مواجهة "مالك الحزين" : اختفاء ديناميات المواجهة

إن "مالك الحزين" و"هليوبوليس" هما روايتان تدوران تقريبًا فى الفترة التاريخية نفسها، وهى فترة الانفتاح. يكمن الفرق فى أن الأولى كُتبت فى بداية الثمانينيات والثانية فى نهاية التسعينيات. وإذا كانت رواية "مالك الحزين" تعطى مكانة مهمة للخلفية السياسية من خلال إدماج الأحداث السياسية الرئيسية فى متن السرد نفسه، ومن خلال إدماج الشخصية المركزية، يوسف النجار، فى هذه الأحداث، فلا نجد الصفات نفسها فى "هليوبوليس"؛ ففى حين أن يوسف النجار كان يعيش مظاهرات ١٩٧٧ فى الشارع وفى حين أن نص أصلان مبنىٌ جزئيًا على عالم هذه الانتفاضة الحسى وعلى القمع الذى تتعرض له[١٢٩]، تنظر راوية "هليوبوليس"، وهى طفلة، إلى الأحداث من الخارج، من شرفتها. وفيما يخص الخلفية الحضرية ، فإذا كانت "مالك الحزين" مبنية على التناقضات الصارخة بين فضاء إمبابة وباقى المدينة، تلك التناقضات التى تمزق يوسف النجار والتى لا يمكن فصلها عن الفترة السياسية التى تدور فيها أحداث الرواية، فلا شىء من هذا القبيل فى "هليوبوليس". فميكى ليست الشخصية التى يؤرِّقها مثل هذا النوع من الإشكاليات؛ هى مهتمة بالفضاء الذى هو فضاؤها الأليف والذى يدور حوله مجمل النص، كما سبق وأشرنا.

ويمكننا استنتاج ملاحظتين من هذا الجزء: الأولى هى أن ثمة تفتيتًا للفضاء، ففى حين أن "زقاق المدق" و"مالك الحزين" كانا يعطيان رؤية لمدينة القاهرة فى مجملها،

وإن من خلال تناقضات عنيفة بين فضاءات مختلفة، فإننا نلاحظ فى "هليوبوليس" انطواءً على الفضاء الأكثر ألفة. ثم إننا نريد أن نؤكد هنا على أن شخصيات "هليوبوليس" ليست مندمجة فى تناقضات المدينة الأكثر عنفًا، تلك التى تضع المركز والهوامش بعضهما فى مواجهة بعض لأسباب اجتماعية وثقافية. ويرمز وضع الشرفة العالى إلى عدم الاندماج هذا، وهى الشرفة التى يراقبون منها كل الأحداث التى تدور فى الشارع، أو فى الميدان. إن راوية "هليوبوليس"، التى هى فى آن واحد راوية وشخصية من شخصيات الرواية، تربطها بفضاء مصر الجديدة علاقة إيجابية ومعقدة.

الراوية/الشخصية فى الفضاء

تقع العلاقة بين الراوية/الشخصية على مستويين، مستوى علاقة ميكى بالحى الذى عاشت فيه طفولتها، والطريقة التى تصف بها الراوية فضاء "هليوبوليس".

فضاء الطفولة

إن أغلب الفضاءات الفرعية فى "هليوبوليس"، باستثناء شقق العائلة، قابلة لأن تزورها بنت صغيرة: مكتبة الأطفال، كافيتريا جروبى حيث كانت زوزو تأخذ ميكى كى تأكل المارون جلاسيه، والسينمات حيث تذهب مع أمها وأخويها. وعندما تتجه إلى هذه الأماكن تنجذب نظرات ميكى كثيرًا إلى فترينات ليست بالضرورة خاصة بالأطفال: مانيفاتورة الهوانم، مكتبة المحبة، مكتبة التعاون، بائع الفطير، بائع البطاطا... ولكنها توصف من خلال نظرة طفلة تكتشف الأشياء وكأن كل واحدة من هذه الواجهات كانت تقدم شيئًا استثنائيا. ومن ناحية أخرى تؤكد هذه الصفات على أن الفضاء تم وصفه من خلال ملاحظات طفل، ففى الجزء الذى يلى "الطريق إلى المكتبة طويل" (ص١٢٩)، وفى أجزاء أخرى إضاءة الشارع "تلمع".

> "الطريق إلى المكتبة طويل، لكنهم يقطعونه صباح الجمعة من كل أسبوع دون أن يشعروا بالسأم، يتوقفون عند محطات بعينها أو لا يتوقفون، طبعا عند محل "طفاطيفى" و"مانيفاتورة الهوانم"، وربما عند مكتبة "المحبة" التى تعلق صورا ملونة للمسيح وتبيع الإنجيل مبسطا للأطفال أو عند مكتبة "التعاون" المظلمة التى يصدح من داخلها صوت الشيخ فى خطبة الجمعة. وأيضا عند بائع الفطائر المحلاة بالسكر البودرة أو بائع البطاطا المتجول" (ص١٢٩).

المنطقة حول قصر البارون والمنزل الذى كانت تسكنه امرأة بلجيكية غنية، ميكى، يوصف أيضًا من خلال نظرة الشباب الثلاثة الذين يغامرون ليلاً فى هذه الأماكن غير المريحة.

هوية مختلطة

إن صوت الراوية يتدخل أيضا فى وصف فضاء هليوبوليس، فهى تدمج فى متن السرد نفسه عناصر حول تاريخ هذا الفضاء، تقتبسها أحيانا من الكتب التاريخية، كما سبق وأشرنا. والعناصر التى اختارت أن تقدمها فى هذا الإطار هى بالأساس عناصر من ماضى فضاء هليوبوليس، سواء كان من التاريخ الفرعونى أو من التاريخ الأحدث. وتؤكد ما بين أشياء أخرى على أن نشأة حى مصر الجديدة ترجع لاستثمار البارون إمبان فى هذا الحى، فتطرح هكذا بشكل غير مباشر تساؤلا حول هوية هذا الفضاء: نشأة هذه "المدينة الجديدة" الموجودة إلى جوار موقع فرعونى قديم قام بها شخص وشركات كانت مرتبطة بالنظام الاستعمارى فى هذه الفترة. تأثرت ولادة هذا الفضاء إذن بكل التناقضات الخاصة بالقرن العشرين فى مصر، وهذه التناقضات هى نفسها التى تؤثر على الراوية التى تتحدث لغتين وتتنقل بين ثقافتين. وترى المؤلفة أنها أرادت أن تؤكد على الموازاة بينها وبين فضاء "هليوبوليس": "إن هذا الحى له خطان

عَبَرًا حياتى كلها فهو حى بناه بارون بلجيكى للجاليات الأجنبية والأقباط والمسلمين الأغنياء"(١٣٠). ولكن تشكل فى الحقيقة رواية "هليوبوليس" بحثا عن الهوية تقوم به الراوية بحثا عن الهوية من خلال الفضاء الذى عاشت فيه طفولتها ومراهقتها. ومن خلال إعادة بناء هذا الفضاء فى النص، مستعينة فى الوقت نفسه باقتباسات عن تاريخ حى مصر الجديدة، تخلط الراوية بشكل عميق بين "أنا" السرد، والفضاء الذى تصفه. فتقوم الراوية/محركة الدمى هكذا بتحريك شخصياتها/الدمى، بما فى ذلك ميكى نفسها، وتعيد ترتيبها فى الفضاءات التى تبدو لها مناسبة لإعادة خلق فضاء طفولتها التى تحاول استرجاعها(١٣١). ففى "هليوبوليس" تخوض الراوية فى هويتها وفى علاقتها بفضائها الأصلى، وليس للرواية أى ادعاءات أخرى، مما يفسِّر تصوير الفضاء مكتفيًا بحى واحد وعدم تناول المدينة كلها.

مكانة الراوية/الشخصية الرئيسية فى هذا النص، التى تقوم برحلة البحث عن الذات، والأهمية التى تتخذها الأشياء المنوطة بدور الحفاظ على ذاكرة حقبة زمنية بكاملها، وأخيرا تصوير جزء واحد فقط من مجمل الفضاء الحضرى القاهرى، وهو حى هليوبوليس الذى يتم تقديمه بشكل مثالى كما لو كان يشكل فضاءً مستقلاً له هويته الخاصة، تتجنب الراوية وضعه فى تناقضات مع بقية فضاء المدينة : ها هى أهم استنتاجات هذا الجزء. ويبدو لنا أن هذه الأجزاء الثلاثة لا يمكن فصل بعضها عن بعض، فهيكل السرد لا يمكن فصله عن النظرة الخاصة التى تلقيها الراوية على فضاء هليوبوليس ولا عن المكانة المركزية التى تتخذها الأشياء فى السرد. ويبدو لنا بشكل عامٍّ أنه يمكن ربط اندماج الأنا المتكلم فى السرد والمكانة المهمة للأشياء فى الذاكرة الأدبية وتفتت الفضاء بتغيرات الفضاء الحضرى التى وصفناها فى مقدمتنا، وكذلك بوضع الكاتبة مى التلمسانى نفسها فى الحقل الأدبى الحالى.

الجزء السادس

"قانون الوراثة" لياسر عبد اللطيف: مدن عِــدَّة داخل المدينة نفسها

هناك تشابه كبير بين مسيرة ياسر عبد اللطيف ومسيرة مى التلمسانى، وذلك فى مجالين على الأقل، إلى جانب أنهما ينتميان إلى جيل كتَّاب التسعينيات. فمثل التلمسانى وُلد ياسر عبد اللطيف فى إحدى ضواحى العاصمة الميسورة، فى المعادى سنة ١٩٦٩، ومثلها أكمل دراسته كلها فى مدارس فرانكوفونية. ولكن لا يتجاوز التشابه هذين المجالين ؛ ففى حين أن أسرة التلمسانى هى أسرة فرنكفونية تضع الثقافة على قائمة أولوياتها، نجد أن أسرة ياسر عبد اللطيف لا تولى نفس الاهتمام للثقافة وليست مهتمة بنفس الدرجة بالثقافة الغربية وأهله ليسوا من الفرنكوفونيين، فأبوه عمل مهندسا فى المصانع الحربية فى القطاع العامً وهرب منه ليعمل فى القطاع الخاص ثم أمضى عشر سنوات فى المملكة العربية السعودية، مثلما فعل العديد من المصريين بعد فترة الانفتاح لتوفير مبلغ من المال وذلك من أجل إقامة مشروع صغير. ومن ناحية أخرى، فإن أصل ياسر عبد اللطيف النوبى يفرقه أيضا عن التلمسانى حتى إذا كان مولودا فى القاهرة وإذا كانت أسرته مستقرة فى العاصمة منذ جيلين، فأول شخص من العائلة استقر فى العاصمة هو جده لأبيه، وأبوه وُلد فى العاصمة. فلم يعِشْ ياسر عبد اللطيف قط فى النوبة ولم يعرف قرية أجداده قط، تلك القرية التى جرفتها المياه بعد إقامة السدود المتتالية. لم يقم إلا بزيارة وحيدة إلى القرية الجديدة التى انتقل إليها أجداده، بالقرب من الأقصر، وذلك مع أصدقائه فى سن الثامنة عشرة. فحتى إذا كان من الممكن اعتباره مختلط الهوية ما بين قاهرية ونوبية فكونه لم يعِشْ

فى النوبة قط يُدخِله بالرغم من ذلك فى إطار كُتَّاب المدينة حيث عاش فى فضاءات مختلفة. فعندما بلغ الثالثة من العمر، غادر مع عائلته الضاحية التى كان يعيش فيها:

كنا ساكنين فى الجزء الشمالى من المعادى على حدود الضاحية. فيه حى جديد اتبنى هناك دلوقتى، اسمه حدائق المعادى. لما جدى اتوفى سنة ١٩٧٢، عزِّلنا وسكنا فى بيته فى عابدين (١٣٢) .

ولا تختلط عائلته كثيرا بالجالية النوبية فى القاهرة، سواء فى الضاحية أو فى المركز، حتى وإن كان الكثير من أقاربه يعيشون حياة "الجيتو" الصرف، فيندمج فى نسيج اجتماعى حضرى للغاية من حيث الاختلاط الثقافى بل والاجتماعى الذى يميزه.

"دخلت الابتدائى فى باب اللوق فى حى من الطبقة المتوسطة القاهرية، ناس أصولهم من القاهرة، مش من الريف. (...) كانت مدرسة كوزموبوليتانية. كان فيه فرانكفونيين كثير فى المدرسة، وما كانوش بيدرسوا عربى. كان فيه أفارقة كثير، من السنغال، من الكونغو، من جيبوتى، من باراجواى، وفى أولى ابتدائى، كان فيه يهودى مصرى معانا فى الفصل" (١٣٣).

فيشكل العالم الثقافى الخاص بوسط البلد إذن عالما أليفا بالنسبة إلى ياسر عبد اللطيف، وهو العالم الذى يكتشف منه جانبا آخر بعد ذلك بسنوات فى أثناء دراسته فى قسم الفلسفة فى جامعة القاهرة ، وبعد تخرجه حيث "يتسكع" فى المقاهى والبارات مع أصدقائه الكُتَّاب والمثقفين والفنانين، خصوصًا فى بار "الحرية" وفى مقهى "الندوة الثقافية" فى حى باب اللوق. ولكن هذا الانتماء إلى وسط البلد دائما ما كان يمتزج بانتماء آخر هو انتماؤه إلى ضاحية المعادى حيث تستقر العائلة من جديد فى أثناء مراهقة ياسر :

"أيامها كان كل الشباب من نفس الجيل [اللى عايشين فى المعادى] يعرفوا بعض. ما يتهيَّأليش إنه لا زال على كدة

النهاردة. بالنسبة لى الفرق بين المدرستين يرمز للفرق بين الحيين. مدرسة المعادى وسط موحّد من الناحية الثقافية والاجتماعية فى حين إن فى باب اللوق، كان فيه أولاد من مختلف الأوساط الاجتماعية."(١٣٤)

يبدأ كتابة الشعر والقصص فى الجامعة. وإن كان قد عاصر المظاهرات ضد حرب الخليج فإنه لم يخُضْ تجربة الالتزام السياسى ولم ينتمِ إلى أى منظمة سياسية، ويؤكد أنه كان لديه العديد من الأصدقاء من مختلف التيارات السياسية، "يساريين ووفديين وناصريين وإسلاميين". ينشر إنتاجه الأدبى الأول فى مجلتَىْ "روز اليوسف" و"الكتابة الأخرى" وفى الجريدة اللبنانية "الناقد"، ثم ينشر سنة ١٩٩٥ ديوانه الأول تحت عنوان "ناس وأحجار". يعمل حاليا كاتبًا برامج فى التلفزيون فى قناة نصف خاصة منذ ١٩٩٨ وتم تعيينه فيها الآن بعد أن عمل لعدة سنوات فى مهن مختلفة فى مجال الثقافة، فى دار الهلال الصحفية (١٩٩٥-١٩٩٦) وفى مجلة "الفن السابع"، ووظائف أخرى.

"قانون الوراثة" التى نُشرت سنة ٢٠٠٢ فى القاهرة فى دار نشر ميريت هى أول رواية له. إنه نص قصير من تسعين صفحة منقسم إلى أربعة أجزاء إلى جانب ما أطلق عليه الكاتب "المقدمات". وتشكل هذه الأجزاء الأربعة فى الحقيقة شرائح حياتية مختلفة ولها استقلاليتها، فهى ليست منظمة حسب الترتيب الزمنى للأحداث وإن كان هناك رابط بينها.

يقوم بهذا الربط نوبى شاب يحكى عن طفولته فى وسط القاهرة فى حى عابدين ومراهقته فى ضاحية المعادى السكنية وتجربة المظاهرات ضد حرب الخليج سنة ١٩٩١ التى عاشها طالبًا فى جامعة القاهرة، قسم الفلسفة. كل هذا بعد أن قدم للقارئ عالمه فى المقدمات، فأبوه يعمل فى السعودية وهو يعيش بمفرده مع أمه وأخواته ويعيش متسكعا مع مجموعة من الأصدقاء فى حى المَعادى حيث يسكن. ولكن هناك أجزاء مهمة لهذه الرواية (الجزء الأول "الفاشيون" ، والجزء الرابع "أحمد شاكر... أو ربيب

العائلة") تهتم فى الحقيقة بمسيرة أعضاء العائلة، جده وابن أخيه وقريبه أحمد شاكر، من مهاجرى الجيل الأول.

سنبدأ فى تحليل هذه الرواية من خلال طرح موضوع مدينة القاهرة فى الثلاثينيات كما عاصرها المهاجرون النوبيون، الجد أولا ثم ابن أخى الجد وأخيرا أحمد شاكر. فى الجزء الثانى نهتم بعلاقة الجيل الثالث، أى جيل الراوى ، بفضاء المدينة، ما بين وسط البلد فى أثناء الطفولة والضاحية فى أثناء المراهقة والجامعة والخروج عن فضاء المدينة. وفى الجزء الثالث والأخير نتحدث عما سمّيناه "تاريخ اندماج ناجح فى فضاء المدينة" أولا من خلال تحليل العنوان ودلالته ثم الربط بين الوراثة والذاكرة فى علاقتهما بالفضاء.

١ - «أهل البلدة القديمة» فى القاهرة

المدينة من وجهة نظر مهاجرين نوبيين من الجيل الأول

الجد: عقدة الخروج من الجيتو أو رغبة المدينة: أن تصبح أفنديا

إن شخصية الجد مبنية على تناقض رئيسى بين شِقَّىْ هويته الاجتماعية ؛ فهو نوبى وأفندى فى نفس الوقت.

إن هوية الجد تتضح أولا من خلال شكله، فملامحه هى نفس تلك الملامح النوبية والإفريقية التى يجدها ابنه فى شكله هو. شكله هذا هو الذى يحدد هويته ، ولكن هو أيضا الذى يميزه عن باقى سكان المدينة، فشكله يُظهِره فورا على أنه "الغريب" ، وفى نفس الوقت يماثله مع الجالية النوبية فى القاهرة. ولكن بالرغم من هويته النوبية فإن الجد لا يتماثل مع هذه الجالية ويحاول الخروج منها ، وهذا ما يسميه الراوى "عقدة الخروج من الجيتو" ، ولكى يحاول أن يندمج ويحل التناقض بين أصله وطموحه فى الاندماج فى المدينة الكبيرة يتمسك الجد بقيمه الدينية.

كان تدينه وسيلة للاندماج فى المجتمع الكبير الذى ظل فيه غريب الوجه واللون (ص٣٣).

وصل جد الراوى إلى القاهرة أثناء الحرب العالمية الأولى من أجل البحث عن عمل: "بدأ حياته العملية كبارمان فى أحد الأندية" (ص٣٢). لا يتناسب هذا العمل مع ثقافة الجد، فهو حاصل على شهادة الابتدائية التى كانت تعطى له آنذاك الحق بأن يحمل لقب الأفندى بشكل تلقائى. وإلى جانب ذلك فهو رجل مثقف قرأ على سبيل المثال آخر ما كتب أحمد أمين فى ذلك الوقت، كتاب "فجر الإسلام" (ص٣٢). يطلق عليه الراوى "البارمان المثقف البائس". وبعد ذلك يشير أيضا إلى الجد على أنه "الأفندى المتعلم الموظف" (ص٨١) ، فقد حصل على ما كان يحلم به من خلال عمله كموظف، فكان هناك باشا أكثر استنارةً من الآخرين انبهر بثقافة هذا البارمان الذى سمعه يتحدث عن "فجر الإسلام" فعيَّنه فى مقر الحزب الذى ينتمى إليه. ولكن الجد لا يتحرر من قلقه بعد تحقق حلمه :

"فبالرغم من الاستقرار الاجتماعى والرفاهية النسبية اللتين حازهما بعد حصوله على تلك الوظيفة، إلا أنه كان يسقط بين الحين والآخر فريسة لنوبات من الاكتئاب الغامض، لأيام تخف بعدها حدة النوبة فتعاوده بشاشته المعتادة شيئا فشيئا. إلا أنه فى أحد الأيام دخل فى نوبة مماثلة ولم يستطع أى شىء أن يُخرِجه منها وبالرغم من أنه بعد أيام استطاع أن يذهب إلى العمل صامتا، ويعود صامتا، يغلق على نفسه باب غرفته وطالما هو بالمنزل فهو محبوس فى غرفته لا يبارحها" (ص٣٤).

إن هذه النوبات تعبِّر بشكل ملموس عن عدم اطمئنان هذه الشخصية وترمز إلى تمزقها بين الجذور النوبية من ناحية واندماجها فى المدينة من ناحية أخرى.

ويموت الجد فى منتصف السبعينيات (ص٨٨).

فتحى، ابن أخى جد الراوى: متعة المدينة

"هذا الشعور بالإمكانيات المفتوحة، باللقاء المرتقب وبالحركة هو العنصر الدائم لإحساسى بالمدينة"(١٣٥).

فتحى ابن أخى الجد ، و"هو أقرب إنسان إلى قلبه وهو الذى معه سرُّه" (ص٣٥). وصل إلى القاهرة فى الوقت نفسه الذى وصل فيه الجد. لا يعانى فتحى من نفس "عقدة الجيتو" التى يعانى منها عمه ولا يشاركه طموحاته الثقافية ، بل بالعكس إنه ينطلق تماما فى حياة قاع المدينة ويشارك القاهريين فى حياتهم اليومية. يعمل فى فندق فى شارع سليمان باشا (ص٣٦) حيث يتعرف على فتاة إيطالية ويحبها. ففتحى خرج إذن مرتين من الجيتو: مرة من خلال اندماجه فى فضاء مدينة القاهرة متجاوزا بهذا الجيتو النوبى ، ومرة ثانية من خلال قصة الحب والعشق التى عاشها مع فتاة أوروبية. كى يفسر سهولة الاندماج هذه فى فضاء المدينة يشير الراوى إلى طبيعة فتحى الذى "يحب الحياة":

"انخرط فتحى كلية فى التيار الحسى للحياة، وخلال خمس عشرة سنة كان قد خبر كل دروب الحياة التحتية للمدينة بشقيها البلدى والأفرنجى" (ص٣٦).

كما أنه يتردد على البارات الشعبية فى شارع فؤاد ناحية بولاق أبو العلا.

"هيام الرجل المطارَد".

من فرط الغضب يقرر بلديات الفتاة الإيطالية الذين "تفوشوا فى المنفى" الانتقام عندما يكتشفون قصتها الغرامية مع رجل أسود.

"أخذوا يجوبون القاهرة على ظهور دراجاتهم البخارية، مرتدين قمصانهم السود بحثا عن فتحى، حتى داهموه جالسا يحتسى الزبيب ببار من بارات شارع فؤاد" (ص٣٧).

هذه نقطة البداية لمطاردة شرسة فى قاهرة نهاية الثلاثينيات:

"طاردوه بطول شارع فؤاد... وفى شارع السبتية الجديد.. ساقاه اللتان تسلق بهما النخل صبيا أسعفتاه أمام الدراجات السريعة لأشبال المحور.. ضاع فتحى عن أعينهم تماما فى الأزقة المحيطة بميدان الملكة نازلى بناحية باب الحديد" (ص٣٧).

حتى إذا كان قد بدأ هذه المعركة وهو يبدو خاسرا، فعددهم كبير وهو بمفرده، وهم ينتقلون على الدراجات البخارية وهو يسير على قدميه، بالرغم من ذلك كله يخرج فتحى منتصرا من هذه المواجهة مع الشباب الطليان بفضل ملَكة الفعل التى اكتسبها من خلال تربيته النوبية - ساقيه السريعتين - ومعرفة اكتسبها منذ وصوله إلى العاصمة وهى معرفته القوية بالجغرافيا القاهرية.

وفى هذا الجزء القصير إلى حد ما نرى المدينة من خلال عيون فتحى:

(...) من خلال نظرة الرجل المطارَد توجَد المدينة بشكل أقوى، تتكشف وتتشابك بشكل أفضل (١٣٦) .

إن شارع فؤاد وشارع السبتية والحوارى حول ميدان نازلى تتجسد وتتشابك من خلال مسابقة فتحى الهارب لأنه أسود ، فهو مجبر على مغادرة هذه المدينة (يذهب إلى الإسكندرية ثم من هناك إلى رودس) مع أنها لم تكن مدينة عنيفة بل كانت مدينة يملك مفاتيحها حيث كان قد نجح فى إيجاد عمل وأصدقاء وعشيقة وأماكن للمتعة.

ولكن عندما يقرر بعد ذلك بعدة سنوات أن يرجع إلى مصر يتجنب القاهرة و"ذكرياتها الأليمة" ويرجع مباشرة إلى قريته فى النوبة فى وادى حلفا حيث يفتح محلا للأدوات المنزلية ، ثم يجد نفسه بعد ذلك فى شرق السودان، فى خشم القربة بعد الفيضان الذى نتج سنة ١٩٦٤ عن بناء السد العالى.

شاكر: فشل استراتيجية الاندماج فى فضاء المدينة

شاكر هو الشخصية النوبية الثالثة من الجيل الأول التى هاجرت إلى القاهرة ، وهو قريب للجد. تعلَّم فى الكتّاب النوبى ولا يحمل شهادة الابتدائية مثل الجد وفتحى،

وهو أيضا أكثر منهما فقراً ، يعمل "كساعٍ بأحد المصارف الصغيرة" (ص٨٠) ويعيش في غرفة في حي من الأحياء الشعبية في المدينة ناحية بولاق أبو العلا. يتعرف في القاهرة على طريقة صوفية ويتواكب تردده عليها مع بداية إهماله لنفسه ولعمله ولأسرته فيُفصَل من العمل ويجبره الجد على العودة إلى القرية. ولكن العودة لا تخرجه من حالته المنغلقة، بل على العكس يخرج شاكر من النص بشكل مأساوي عندما يترك بيته ذات مساء وتراه زوجه يتوه في الصحراء ولكنها تفشل في اللحاق به.

> **خرج شاكر من البيت في منتصف تلك الليلة وعبر التلة الصغيرة واختفى عن عين سلطانة في قلب الصحراء التي ابتلعته فلم يظهر بعد ذلك أبدا (ص٨٦).**

لم ينجح شاكر قط في تجاوز الصدمة الأولى المرتبطة بالهجرة إلى العاصمة فيحاول أن ينقذ نفسه من خلال الاستعانة بالتوجهات الروحانية فيجد نفسه في طريقة صوفية "هي على الأرجح جماعة باطنية من تلك الجماعات التي امتلأت بها جيوب قاهرة ما بين الحربين تمارس نشاطها السري تحت ستار طريقة صوفية " (ص٨٢).

بعد اختفاء شاكر وزواج امرأته مرة أخرى، يشعر جد الراوي أن من واجبه أن يتولى مسؤولية ابنهما الوحيد، أحمد شاكر. وتصور العلاقة بين هذا الابن والأسرة جيدا إشكالية القريب الفقير ، وتضع في موضع المواجهة أسرة من أصل نوبي مندمجة اجتماعيا في فضاء المدينة ، وفرداً أيضا من أصل نوبي ولكنه تائه لأنه ورث عن أبيه فشله في بناء وجود اجتماعي في المدينة، مما يبرر أننا نضع هذا الجزء عن شخصية أحمد شاكر في الجزء الخاص بمهاجري الجيل الأول. فمنذ البداية وأحمد شاكر ينقصه شيء :

> **إلا أن أحمد شاكر كان يقل عمرا عن أصغر أبناء جدي بحوالي الخمس سنوات. فتعاون ذلك مع نفسية اليتيم التي تلبَّسَها رغما عنه، وبرغم النوايا الحسنة، على وضعه داخل تلك العائلة في**

> مـرتبـة تقع فى منتصف المسـافـة بين الابن الأصـغـر والخـادم (ص٨٦).

إن هذا الوضع الملتبس والمحرج وكون أحمد درس فى مدرسة "أزهرية" وليس فى مدرسة "عادية" مثل أبناء الجد الآخرين حكم على مجرى حياته فعمل صبياً لدى أحد الترزية ثم بدأ يتعلم المهنة فاستمر طوال حياته يعمل عند الترزية بعد فترة عمله فى الصباح كموظف. والفضاءات والأحياء التى يتردد عليها تتماشى مع وضعه الاجتماعى، وهو وضع أصعب من وضع باقى أفراد العائلة، فمحل الترزى الذى يعمل لديه يقع فى حى الباطنية، وهو الحى الفقير الذى يقع فى القاهرة الإسلامية وراء جامع الأزهر ، وهو مشهور كمركز لتجارة المخدرات فى العاصمة. وعندما يترك بيت العائلة يؤجر غرفة فى مكان خاص بطلبة الأقاليم: تكية محمد بك أبو دهب، والتى ستُدرَج فيما بعد ضمن الآثار التاريخية.

فى نهاية الرواية يقابله الراوى مصادفةً فى أحد مقاهى وسط البلد، حيث يجلس فى ركن يتميز بأن معظم رواده "من غريبى الأطوار" (ص٨٩) .

فإذا كان وجود الراوى يبدو طبيعيا فى هذا المكان نظرا إلى سنِّه – فهو طالب شاب ويكتب الشعر - فوجود أحمد شاكر فيه يثير الشفقة، فهو من ناحية أكبر سنًّا ولا يتناسب المكان مع وقار الموظفين ، النسبى تماما ، ومن ناحية أخرى يبدو عليه أنه فقد متعة الحياة:

> يأكل طبقا من المكرونة المضافة إليها مكعبات الكبدة السوداء المقلية فى الزيت. يأكل دون رغبة، كأنه يتزود لمواصلة السير (ص٨٩) .

يقوم بعد لحظة. كان الراوى قد تذكر شكله وقام بعد دقيقة بمحاولة اللحاق به؛ فهنا لم يعد فتحى هو المطارَد ولكن أحمد شاكر الذى لا يطارده الفاشيون هذه المرة، ولكن ذكرياته التى رآها مجسَّدة فى ملامح الراوى. وفى حين أن المدينة كانت تظهر فى

عيون فتحي في أثناء هروبه نراها هنا من خلال عيون الذي يطارد، أي الراوي، ونرى الرجل المطارَد من الخلف:

"وعندما انحرفت في شارع الألفي - كما خمنت أنه سيتوجه - كان قد بلغ ميدان عرابي متوجها صوب التوفيقية. ورأيت ظهره يبتعد في الزحام، مسرعا في مشيته على حافة الركض، يتلفت خلفه كمطارَد حقيقي" (ص٩٠).

وفي هذا المشهد النهائي للرواية يرفض أحمد شاكر الابن أي تواصل مع الراوي كما تؤكد على ذلك ماري تيريز عبد المسيح:

"وفي هروب أحمد شاكر من الشخصية الرئيسية عند تلاقيهما صدفة في المشهد الأخير دلالة على رفض التواصل، أو تعثره بين الطرفين نتيجة للجهل باحتواء الأنا للآخر"[١٢٧].

تعبِّر هذه الشخصيات الثلاث، الجد وفتحي وشاكر، عن ثلاث استراتيجيات للاندماج في فضاء المدينة، أي للخروج من الجيتو النوبي، فلم تختر أي من هذه الشخصيات الثلاث استراتيجية البقاء في قلب الجيتو النوبي، أو تحويل هذا الجيتو إلى تكئة للانطلاق في حياة المدينة الكبيرة.

من خلال التحاقه بطريقة صوفية كان يمكن لشاكر أن يكتشف عالما أكثر انفتاحا ويكتشف أجزاء أخرى من المدينة، فالطريقة التي يصفها الراوي هي مختلطة ثقافيا واجتماعيا. وتنتهي هذه التجربة عنده على العكس بتأكيد ملامح شخصيته وعوائق البداية التي كان يعاني منها عندما وصل من النوبة: إنه ينغلق أكثر فأكثر على ذاته، فهو إذن قد فشل في الاندماج في نسيج المدينة.

أما فتحي فقد تبنَّى استراتيجية مختلفة تماما، استراتيجية الإقبال على المدينة كلها مرة واحدة دون أي تحفُّظ، وحكاية الحب التي عاشها مع زميلته الإيطالية ترمز جيدا إلى مسيرته، ففي هذه الحكاية ذاق فتحي حتى الذروة إمكانيات المدينة، كل ما لم

يكن ليعيشه إذا كان قد بقى فى قريته فى النوبة؛ فهو يعيش مقابلة حقيقية مع الآخر من خلال علاقة مع امرأة مختلفة عنه من وجهتَىْ نظر، أولا بسبب انتمائها إلى المدينة، وثانيا بسبب هويتها الثقافية الإيطالية: فهى ليست نوبية ، بل ليست مسلمة. وتشكل هذه التجربة ذروة تواصله مع المدينة وقاعها وحياتها الليلية ، ولكنها هى نفسها التى حولته إلى رجل مطارَد وأجبرته على ترك القاهرة وعلى المنفى فى الجزر والموانئ على ضفة البحر الأبيض المتوسط الأخرى وتركت عنده "ألم المدينة" ، هذا الذى لا يزول. لا يريد أن يراها ثانية، تلك المدينة التى أغلقت فى وجهه كل الأبواب. هنا نحن بصدد فشل فى الاندماج فى نسيج المدينة. ولكن هذه المرة ليس بسبب شخصية غير قادرة على الاندماج ولكن العكس، ففتحى كان متقدما عما كان يمكن أن تتقبله المدينة فى الظرف السياسى آنذاك، فكان للشباب الإيطالى "امتيازات" تكفى لكى يفرضوا قانونهم دون عواقب ولأن يجبروا السود على الهجرة.

الوحيد الذى نجح فى تحقيق الاندماج الاجتماعى فى المدينة من شخصيات الجيل الأول هو جد الراوى ، حتى إن كان يعانى من هذه "النوبات من الاكتئاب الغامض". فهو قد نجح مرتين ، أولاً فى أن يخرج من النوبة، وثانيا فى الخروج من الجيتو النوبى، فلم تعد هويته النوبية هى فقط التى تميزه وإنما أيضا مميزات أخرى يتقاسمها مع أفراد آخرين من أصل قاهرى، فهو قد أصبح أفنديا وموظفًا.

نريد من خلال تحليل هذه المسيرات المختلفة إلى حد كبير التساؤل بشكل أوسع حول تمثيل هذين الفضاءين فى الرواية: فضاء النوبة من ناحية، وفضاء القاهرة من ناحية أخرى، هل هما موضوعا صِدام ومواجهة، أم أنهما – على عكس ذلك – يتكاملان بشكل أو بآخر؟

النوبة فى مواجهة القاهرة؟

بلاد النوبة

إن النوبة موجودة فى النص من خلال مناقشات مهاجريها فى القاهرة و أيضا كفضاء فى حد ذاته، فضاء يشكل إطارا لتطورات السرد وإن كان ذلك بشكل هامشى، ولكنه أولاً فضاء يمكن تعريفه من خلال التغييرات المتتالية التى طالته.

فلا يكتفى الراوى بتسمية "النوبة" العامة للإشارة إلى هذا الفضاء ، ولكنه يستخدم تسميات أخرى مثل "قرى الجنوب البعيدة" (ص٧٩)، "قرى النوبة"، "البلد القديمة". ولا تُستخدم هذه التسميات دائما للإشارة إلى فضاء النوبة ككل ولكن أيضا للإشارة إلى فضاءات بعينها أو لحظات معيَّنة من تاريخ النوبة ، فيشير مثلا تعبير "البلد القديمة" إلى القرية التى كانت تعيش فيها عائلة الراوى قبل الهجرة الإجبارية بسبب المياه التى غمرت هذه المنطقة منذ بداية القرن. ولكن يبدو لنا أن من المهم هنا تحليل جميع هذه التسميات.

تظهر عدة صفات لهذه التسميات: الريفية (قرى) والقِدَم (القديمة) والمسافة (البعيدة)، وكونها توجَد فى الجنوب (الجنوب). وتتناقض كل هذه الصفات مع تلك التى قد نستخدمها لوصف مدينة القاهرة: الريفية/الحضرية، القِدَم/الحداثة، المسافة/القرب (من وجهة نظر الراوى)، جنوب/شمال. إن الاستخدام المتكرر لهذه السِّمات يؤكد على الفرق بين النوبة والقاهرة، كما يؤكد على آخَرية فضاء النوبة ويعطى له فى نفس الوقت هذه الهالة التى يتخذها المكان المختلف البعيد **l'Ailleurs** الغامض.

يوصف فضاء النوبة مرتين فى النص، المرة الأولى بشكل مختصَر جدا عند الإشارة إلى عودة فتحى النهائية إلى بلد الأجداد:

> **"وبالفعل سافر فتحى إلى وادى حلفا، وافتتح دكانه، وتزوج من إحدى بنات خؤولته، وأنجب ولدا وفتاة، وبقى هناك حتى عام ١٩٦١ عندما غمرت مياه السد العالى مدينة وادى حلفا بأسرها،**

فاضطر للنزوح جنوبا مرة أخرى مع من نزحوا.. إلى خشم القربة بشرق السودان" (ص٣٨).

إن استخدام اسم مدينة وادى حلفا، المدينة المصرية فى النوبة، يعطى ثقلا مختلفا لفضاء النوبة. إن المكان الآخر الوحيد الذى يوصف بتفصيلات أكثر هو فى صعيد مصر وليس فى النوبة ، ولكن يبدو أن من الممكن استيعابه فى فضاء النوبة بمعناه الواسع فى النص من خلال فكرة أنها قرية أغلب سكانها من المهاجرين النوبيين الهاربين من موجات المياه المتتالية. هى "عزبة "الطود" من أعمال الأقصر وإلى الجنوب منها فى منتصف المسافة بينها وبين مدينة "إسنا" (ص٨٤) ، فأولاً مصطلح "عزبة" يشير إلى أنها قرية صغيرة. وفى عدة مرات فى النص يشار إلى القرية فقط من خلال مصطلح "الطود" الذى يعنى "الجبل". والجبال العالية تشكل فعلا جزءا من عناصر طبيعة هذه القرية، إلى جانب "زراعات القصب الممتدة" (ص٨٤) ، حتى إذا كان النيل يوجَد على مسافة نحو كيلومتر من مساكن القرية التى تحاصرها الصحراء. يستخدم السكان مصابيح غازية ؛ فلم تكن الكهرباء قد وصلت فى ذاك الحين إلى قرى صعيد مصر، قبل بناء السد العالى الذى غمرت مياهه أراضى النوبة كلها تقريبا.

ليس هناك نص أدبى يتناول موضوع النوبة دون أن يتطرق فى لحظة أو أخرى إلى موضوع غمر المياه الذى لا يمكن خلطه بظاهرة الفيضانات الطبيعية والتى أثرت على تاريخ هذا الإقليم المصرى بسبب إقامة السدود المتتالية على النيل منذ أوائل القرن العشرين. ولا تشكل رواية "قانون الوراثة" استثناءً من هذه القاعدة ، فهناك عدة إشارات إلى غمر المياه فى النص. وقعت هذه الظاهرة حسب الترتيب الزمنى للأحداث عند ارتفاع مستوى المياه فى خزان أسوان الذى أدى إلى نقل سكان "البلدة القديمة" إلى عزبة الطود. لا يعطى النص تاريخا دقيقا لهذا "الانتقال" ولكنه يشير إلى أنه حدث فى زمن أهل جد الراوى :

"كانت الحكومة قد عوضت أهالى القرية التى انحدر منها جدى، والتى طمرتها مياه تعلية خزان أسوان، بأراضٍ تقع فى زمام

> عزبة "الطود" من أعمال الأقصر وإلى الجنوب منها فى منتصف المسافة بينها وبين مدينة "إسنا". وابتنى جدى بيتا على جزء من نصيبه فى الأرض يجاور ربوة مرتفعة مِن صعد عليها أشرف على زراعات القصب الممتدة، والنيل الذى يبعد مسافة كيلومتر عن بيوت العزبة بخلاف البلد القديمة حيث كانت البيوت تطل مباشرة على النهر. وفى الأفق الغربى فيما وراء النهر تلوح جبال "القرنة" عالية" (ص٨٤).

الغمر الثانى للمياه الذى يشير إليه النص يقع عندما يطمر بناء السد العالى فى الستينيات أغلب قرى النوبة ومدنها.

وعند كل مرة تعيد هذه المياه تشكيل مناظر النوبة وتجبر سكانها على الانتقال إلى الجنوب (كما هو الحال بالنسبة إلى فتحى الذى سيُجبَرَ على الالتحاق بشرق السودان) أو الشمال. هذه الانتقالات الإجبارية للسكان من مكان إلى آخر يشار إليها بمصطلح "التهجير" من الأصل (هـ – ج – ر) ، وهنا يشير استخدام وزن "تفعيل" إلى طبيعة هذه العملية الإجبارية "أجبره على الهجره". يشير النص بالذات إلى تهجير الثلاثينيات ويشير إلى مكان الوصول بتعبير: "المهْجَر الجديد".

> "جاء شاكر إلى القاهرة فى ثلاثينات القرن، بعد التهجير وارتحال الأهل إلى المهجر الجديد الذى لم يجد لنفسه مكانا فيه" (ص٧٩).

يمكننا أن نستنتج عدة عناصر من هذا الجزء: العنصر الأول هو أن هناك بالفعل تناقضًا فى النص بين فضاء النوبة وفضاء القاهرة كما أشرنا فى الجزء الخاص بالمسميات المختلفة لفضاء النوبة. ولكن لا بد من تخفيف حدة هذا التناقض من خلال ملاحظتين، الأولى هى أن وجود فضاء النوبة الملموس فى النص - من خلال وصف دقيق مثلا - هو وجود هامشىٍّ، وبالتالى ليس لهذا الفضاء أهمية كافية كى يشكل أقطابًا فى تناقض مركزىٍّ فى الرواية. والثانى هو أن فضاء النوبة نفسه تمزقه

عدة تناقضات أهمها التناقض بين النوبة القديمة، وهو فضاء يحن إليه الناس ويحلمون به أكثر مما يعرفونه فعليا، و"أماكن الهجرة الجديدة". فطبيعة فضاء النوبة المتباينة تجعل من الصعب وضعه فى تناقض مع فضاء القاهرة. ولكن مع ذلك، التناقضات موجودة.

وفضاء القاهرة له أيضا تبايناته فى النص ، وسنتناول فى هذا الجزء قاهرة بداية القرن العشرين كما عرفها جيل المهاجرين النوبيين الأوّل، وذلك فى ثلاث مراحل: الوصول إلى المدينة، والجيتو النوبى ، واستراتيجيات الاندماج المختلفة.

لا يصف النص لحظة الوصول إلى المدينة ، فصدمة المواجهة الأولى التى تعيشها الشخصيات الثلاث مع عالم المدينة فى "قانون الوراثة" تذوب فى حكاية مسيرة الرجال الثلاثة خلافا لما حللناه فى نصوص أخرى تجعل من التناقض بين الفضاء الريفى والحضرى المحور الرئيسى، على غرار "النداهة" ليوسف إدريس.

ومن ناحية أخرى فإن أسباب الهجرة إلى المدينة هنا ليست من تلك الأسباب التى تضع الشخصيات منذ البداية فى عملية مواجهة مع العاصمة، فالجد وفتحى يذهبان إلى القاهرة لتكملة دراستهما بعد أن حصلا على شهادة الابتدائية وليس بسبب فقر مدقع ورغم كونهما غير قادرين فى النهاية على تحقيق هدفهما وإجبارهما على التخلى عن الدراسة:

> **"نزحا لاستكمال التعليم بالأساس، فأخذتهما تصاريف الحياة فى المدينة التى كانت تشهد تحولا عنيفا آنذاك فانصرفا عن التعليم النظامى - إن طوعا أو اضطرارا - إلى سوق العمل. وتقلبا فى العديد من المهن الصغيرة التى كانت تتاح بالقاهرة لمهاجرى النوبة آنذاك" (ص٣٥).**

أما عن الجيتو النوبى، فلم يوصف فى النص ولم تنتمِ أى شخصية من شخصيات الرواية إليه بشكل كامل، إلا أن له وجوداً ملموسًا فى الرواية مما يلقى الضوء على انقسام فضاء القاهرة فى ذلك الزمن إلى فضاءات فرعية منظمة حسب الجاليات

المختلفة. وتُستخدم الإشارة إلى مفهوم الجيتو النوبى باستمرار كمفهوم منفّر، مفهوم سلبى ، عندما يشرح الراوى مثلا أن الشخصيات رفضت أن تعيش فى هذا الإطار أو خرجت منه ، أو عندما يستخدم تعبير "عقدة الجيتو" لتفسير تدين الجد على أنه "كان وسيلة للاندماج فى المجتمع الكبير الذى ظل فيه غريب الوجه واللون (...). إلا أن هذا التفسير الاجتماعى المستند إلى ما عُرف بعقدة الخروج من الجيتو قد يكون ظالما بعض الشىء" (ص٣٣-٣٤).

إن استراتيجيات اندماج الأجيال الثلاثة فى فضاء القاهرة الحضرى تتشابه فى اختيارها الخروج من الجيتو النوبى بغضٍّ النظر عن النتيجة، والوحيد الذى نجح فى اندماجه الاجتماعى هو الجد. فمغامرة فتحى الالتحامية بـ "قاع" المدينة هى مؤقتة، ولا يجد شاكر فى الطريقة الصوفية التى التحق بها سندًا كى يمتلك مفاتيح الحياة المهنية والاجتماعية فى القاهرة، فالجد هو الوحيد الذى فقد أحفاده المستقرون فى العاصمة الرابط بالأراضى النوبية الأصلية.

إن قاهرة بداية القرن العشرين هى مدينة ليس من السهل الاندماج فيها بالنسبة إلى هؤلاء الذين نزحوا من الجنوب، وهى المدينة المقسمة اجتماعيا وثقافيا بشكل صارم، هى مدينة عنيفة. إلى جانب وصف الراوى الذى يندد بشكل واضح بهذا العنف، إلى جانب الإشارة الدائمة للجيتو النوبى التى تذكر القارئ باستمرار بتقسيم المدينة بين عدة فضاءات اجتماعية أو جاليات، إلى جانب كل هذا فإن مسيرة الشخصيات هى التى تدلنا فعليا على طبيعة المدينة غير المتسامحة، وعلى صعوبة الاندماج بالنسبة إلى الغريب. ولكن بالرغم من هذه العناصر الثلاثة فإن غياب المواجهة الملموسة مع المدينة ولا سيما غياب صدمة الوصول الأولى، تخفف الثنائية ما بين فضاء القاهرة وفضاء النوبة، وهو ما يؤكده وصف فضاء القاهرة من خلال عيون الجيل الثالث وهو جيل الراوى.

٢- الجيل الثالث: الثنائية بين الضاحية والمركز

إن هناك شخصية واحدة مهمة فى النص تنتمى إلى الجيل الثالث: الراوى. نجد هذا الراوى فى فضاءات حضرية مختلفة: وسط البلد، ضاحية المعادى، جامعة القاهرة، بالإضافة إلى يوم رحلة خارج المدينة فى العين السخنة.

قلب المدينة: شاعرية التنوع

يستخدم الراوى مصطلح "قلب المدينة" (ص٢٤) أو "المدينة" (ص٢٤) للإشارة إلى وسط البلد. ينطوى المصطلح الأول فى حد ذاته على تفريق بين المركز والضواحى. إن استخدام مصطلح القلب بدلا من المصطلح الأكثر انتشارا "الوسط" يجعل من وسط المدينة شيئا أكبر وأهم من مجرد مركز جغرافى. فالقلب هو فى علم الأحياء العضو الذى يضخ الحياة، وهو أيضا المكان الذى تنبع منه المشاعر. فتدل هذه التسمية على تمسُّك الراوى بقلب المدينة هذا. والمصطلح الثانى "المدينة" أشبه - هنا - بمعنى خاطئ لأنه مستخدم للإشارة إلى وسط المدينة فقط الذى لا يشكِّل فى النهاية إلا جزءًا من أجزاء المدينة، وكأنما يرفض الراوى أن يطلق صفة الحضرية على الضواحى، وكأن الوسط فقط هو الجدير بهذه التسمية.

نجد هذا المركز موجودا بشكل أساسى عندما يتذكر الراوى طفولته : كان يسكن فى ذلك الحين حى عابدين حيث تَعرُّف أيضا لأول مرة على الثقافة الشعبية وحيث كان يذهب إلى الحضانة ثم إلى مدرسة باب اللوق. وعندما أصبح طالبا كان يتردد على مقاهى هذا المركز، وهى مكان لقاء المثقفين، وأيضًا مكان للتأمل.

مركز أو وسط الطفولة

توصف الحضانة فى النص من خلال ذكريات الراوى لها. وتنتمى مميزاتها إلى تلك التى تربطها التصورات المسبقة بالطفولة، فاللون الوردى هو الذى يهيمن (يُستخدم

المصطلح مرتين فى الوصف، مرة لوصف اللون ومرة لوصف العالم الذى كان يتحرك فيه الأطفال) ، وتُستخدم صفة "صغير" خمس مرات فى هذا الجزء. بالرغم من أن الحضانة فى وسط البلد فى حى باب اللوق فإن هناك عناصر قريبة، ببيئة شبه ريفية موجودة فى ذكريات الراوى للمكان، فكان هناك رمل فى الحوش وفسقية ماء صغيرة وأوراق لوتس وضفادع وبوابة خشبية :

"ذلك المبنى المقبب لدار الحضانة كان على عهد طفولتى الأولى، مطليا باللون الوردى، فناؤه الصغير المبلط بالفسيفساء يطل على الفناء الرملى للمدرسة الكبيرة خلال حديقة صغيرة ذات بوابة خشبية رقيقة تفصل ما بينهما. وأبواب الفصول الصغيرة التى اصطفَّت حول ذلك الفناء المبلط، كانت لها أيضا أقواس مدببة. مفردات ذلك العالم الوردى غلفت طفولتى بما يشبه الحلم: فسقية الماء الصغيرة التى تطفو على سطحها أوراق اللوتس، وكانت بعض الضفادع تقف على أوراق النبات المائى العريضة، فنداعبها بحذر بأفرع شجر نمسكها بأيدينا، مسرح العرائس الصغير الذى كان تقدم عليه مدام جورجيت بعض عروض القراجوز ناطقة بالفرنسية" (ص٢٥-٢٦).

وحين يحكى مرة أخرى ذكريات الطفولة لديه يصف الراوى « مولداً » كان يحضره مع أمه وهو صغير، فى إحدى حوارى وسط المدينة فى شارع البلاسقة، وهناك نجد كل مكونات المولد الشعبى : المراجيح والمفرقعات والسرادقات. ومن أبرز المشاعر التى يعيشها الراوى تجاه هذا الفضاء العنف الناتج عن المواجهة مع الكشك الأحمر للمُطَاهِر ، وهى المواجهة التى تشكل صدمة تعليمية choc initiatique والتى يهيمن عليها اللون الأحمر :

"وكان ذلك الشيء الفريد الذى شاهدته من موقعى المنخفض الذى يصل إلى ركبة أمى هو كشك أحمر اللون، يطل من شباكه

رجل له لحية كبيرة، يمسك بيده آلة حادة تشبه موسى الحلاق، ويمسحها بقطنة يمسكها بأصابع يده الأخرى.

تشبثت أكثر بيد أمي، وسألتها عما يفعل ذلك الرجل، أجابت دونما اكتراث: أنه المطاهر. كل ما رأيته بعد ذلك اصطبغ باللون الأحمر: نيران المفرقعات، والسرادقات، والأضواء الراعشة، والدماء، الدماء التي أخذت تنزف في مخيلتي" (ص٢٨-٢٩).

اللون الأحمر مرتبط هنا بالدم، والاثنان مرتبطان في النص بفضاء بعينه هو فضاء المولد الذي كان موقعه شارع البلاسقة. ويشكل هذا الشارع في الحقيقة فضاءً فرعيا في قلب فضاء وسط البلد الأوسع ، ويتميز بمشاعر أكثر عنفا على مستويين، على المستوى البصري هناك اللون الأحمر الدامي ، ولكن أيضا "الأضواء المرتجفة" و"نيران المفرقعات". وعلى المستوى السمعي هناك صوت "المفرقعات" التي يفجرها الأطفال.

في هذه الحارة الشعبية تستوقف الراوي أيضا حكاية أحد سكانها الأسطوريين، حكاية حنا بن سعد الله بائع الجاز، الذي لم يكن يعرفه ولكن سمع عنه :

"سمعت أن حنا ضاجع معظم نساء الحارة في وقته (...). كان قصيرا نحيلا ممصوص الوجه في عصر كان يقاس فيه الجمال بالرطل قبل دخول وحدات القياس الفرنسية في المعايير والجنس، يرتدي ملابس ملوثة دائما بالكيروسين من جراء عمله في محل أبيه، إضافة إلى ذلك كان مسيحيا" (ص٢٩).

يتخذ حنا أهمية خاصة في السرد لأنه الشخصية الوحيدة في هذه الحارة التي يصفها الراوي بهذا الكم من التفصيلات، فبطريقة أو بأخرى، يجمع السِّمات المتناثرة لدى سكان الحارة أو في الحارة نفسها ، فهو قصير ونحيل ورائحته مرتبطة بعمله، وهذه الرائحة ليست طيبة، وهو مهمَّش بسبب انتمائه الديني. هنا نجد أن هناك تناقضا بين كل هذه المميزات المنفِّرة وكونه "ضاجع معظم نساء الحارة". إن قدرة "كازانوفا البلاسقة" - كما يطلق عليه الراوي - على مغازلة نساء الحي بغضِّ النظر

عن حواجز الطبقة والدين تظهر وكأنها ما يصفه الراوى بشكل غير مباشر على أنه روح وسط البلد: شكل من أشكال المرونة فى التعامل مع كل الحواجز الاجتماعية والثقافية والدينية.

فحتى إذا كان شارع البلاسقة الذى يعيش فيه حنا يبدو وكأنه عالم منغلق على ذاته ومنفصل عن باقى وسط البلد وتربطه تقاليده بأحياء القاهرة الشعبية، فهو فى النهاية ينتمى إلى فضاء وسط البلد مما يؤكد مرة أخرى على أن هذا الفضاء ليس فضاءً موحّدًا لا على المستوى الاجتماعى ولا على المستوى الثقافى. الراوى الذى ينتمى إلى البرجوازية المتوسطة عاش إذن فى طفولته إمكانية الانتقال من فضاء إلى آخر، من وسط اجتماعى وثقافى إلى آخر دون حواجز، كما يحدث فى مدرسته.

مدرسة باب اللوق متعددة الثقافات

من ضمن كل مميزات المدرسة التى كان يتردد عليها فى باب اللوق هناك صفة يتذكرها الراوى بحنين وهى أنها مدرسة مختلطة على المستوى الثقافى:

> **"فالمدرسة الفرنسية القديمة بباب اللوق كانت مدرسة متعددة الجنسيات، إذ كانت تستقطب أبناء الجاليات الفرانكوفونية من مغاربة وأفارقة إلى جانب طلابها المصريين من مختلف أنحاء القاهرة، فاختلطت فيها اللهجات وألوان الوجوه والثقافات"**
> **(ص٣٩) .**

سمحت مدرسة المركز إذن بالنسبة إلى الراوى باكتشاف أوّليّ لثقافات مختلفة. ومن خلال هذه المدرسة سافر بشكل ما فى العالم دون أن يخرج من فضاء مصر أو حتى من القاهرة.

مركز الطالب

وعندما أصبح طالبا استمر الراوى فى التردد على مركز المدينة. يصف ميدان التحرير تفصيليا حيث يخرج من المترو و"يدخل" فى المدينة.

"أخرج من نفق المترو، من فوهة تطل على أشهر أرصفة القاهرة، ذلك الرصيف الذى يقع به مقهى "على بابا" وكافيتريا "زد" وبائع الجرائد الشهير.

وفى كل مرة أتدلى من المعادى إلى قلب المدينة أختار فوهة مختلفة للنفق أخرج منها، مدخلاً مختلفًا للمدينة فى كل مرة." (ص٢٤).

عندما أصبح طالبا يتردد الراوى قبل كل شىء على مقاهى وسط البلد التى تشكل أماكن لقاء بالنسبة إلى المثقفين: مقهى الحرية (ص٤٣) أو مقهى ركس شارع عماد الدين حيث يقابل مصادَفةً أحمد شاكر. وفى هذين المشهدين نجد الراوى وحيدا يتأمل أو يحاول أن يكتب ؛ فهو شاعر. ولكن كونه جالسًا بمفرده لا يغير شيئا من دلالة هذه الفضاءات الاجتماعية، فهى فضاءات مختلطة ثقافيا، فضاءات بقيت فيها إمكانية لقاء الآخر مفتوحة دوما، الآخر الهامشى أو الآخر الغريب. هنا أيضا نجد أن الفضاءات التى يتردد عليها الراوى فى وسط البلد ليست فضاءات تهمِّش الآخر، أو فضاءات موحدة ثقافيا، بل هى فضاءات مختلطة تحافظ على إمكانية اللقاء.

عندما يزور فضاء طفولته، الحضانة ، يجد الراوى/الشخصية المركزية نفسه فى مواجهة التغيرات التى لحقت بهذا الفضاء. ويضع الفضاء كما يتذكره فى تناقض واضح مع الفضاء نفسه كما أصبح بالفعل. ففى ذكريات الراوى كانت الحضانة والأماكن حولها وردية اللون، أما الآن فقد تغيرت الأشياء:

"المبنى الذى كان ورديا صار الآن رماديا، لا بفعل الزمن، إنما بفعل نقاش حاذق انتقى له لون الطلاء المناسب كى أقف الآن بعد

عشرين عاما أتأمل طفولتى الأولى (...) لعله من الأنسب للأيام القادمة أن يكون أسود، وأن تُطلى شبابيكه وأبوابه ذات الأقواس المدببة بالأحمر لتتناسب مع مطاعم الوجبات الجاهزة الأمريكية المقابلة له على الرصيف الآخر" (ص٢٩).

هناك عدة إشارات ساخرة فى هذا الجزء إحداها مرتبطة بلون مبنى الحضانة الذى سيكون مجبَراً على التكيف مع لون "مطاعم الوجبات الجاهزة الأمريكية" وليس العكس. هذه السخرية هى التى تكشف طبيعة هذه المطاعم الدخيلة على هذا الفضاء الذى كان قبل ذلك أليفا، كما يؤكده نقد الراوى لهذه البنايات الجديدة ومعارضته لها. فهذه المطاعم غيرت أولا معالم المدينة، وكسرت تناسقها على المستوى البصرى، بالذات فيما يخص الألوان. فضلا عن ذلك، فإنها وُجدت بشكل مفاجئ وسريع إلى درجة أن البنايات المجاورة لا بد وأن تتكيف معها وليس العكس. فإدخال هذا العنصر الغريب عن فضاء وسط البلد هو ما قد يؤدى إلى توحيد هذا الفضاء، وإن كان هذا يبدو متناقضا. الحى الذى طالما كان متناسقا دون أن يكون موحدًا، أُجبر فجأة على الخضوع لقواعد لعبة الألوان، وهى القواعد التى تُفرض فى أماكن مختلفة فى العالم والتى قد تُفقِد فضاء وسط البلد خصوصيته وشاعريته المرتبطتين، كما أشرنا سابقا، بهذا الاختلاط المتناسق الذى يتناقض مع ضاحية المعادى كما يصفها النص.

المعادى، فضاء المراهقة: هل هو جيتو؟

هناك جزآن فى النص يتناولان فضاء المعادى، أو بمعنى أدق جزء ونصف: الثالث أى "جدول اللامعقول أو المعادى صيف ٨٨"، وأيضًا جزء من "المقدمات"، وجزء من الجزء الأول "الفاشيون".

المعادى، الضاحية

إن حى المعادى غالبا ما يتم تناوله فى النص من خلال المفردات التى تدل على نوع الفضاء الذى يمكننا أن نصنف به المعادى، أى الضاحية ، فلا يظهر اسم الضاحية إلا فى الصفحة ٢٤ فيؤكد النص على المميزات التى تقرب المعادى من الضواحى الأخرى وليس بالضرورة على المميزات الفريدة لهذه الضاحية بالذات. فيضع هذا الاختيار أيضًا حى المعادى فى مواجهة "قلب المدينة" بشكل واضح.

بين الحضرى والريفى

فى وصف ضاحية المعادى تظهر عناصر نربطها بشكل عام بعالم ريفى أكثر مما هو حضرى مثل الظلام والصمت والوجود السمعى أو البصرى للحيوانات أو لمختلف أنواع الشجر:

> **"وقْع الصمت عنيف بعد الموسيقى العنيفة.. لحظات تمر حتى نتبين صرير الجنادب ونقيق الضفادع. كان الشارع غارقا فى ظلامه، والفوانيس الكابية تزيده غموضا وقد امتد أمامنا صامتا يحيطه جلال الدير ومعهد اللاهوت اللذان يؤطران جانبيه بأسوارهما المنيفة وصفًا أشجار السرو والكافور اللذان يوازيان الأسوار." (ص٧٤-٧٥)**

"صرير الجنادب ونقيق الضفادع" و"صفًا أشجار السرو والكافور" عنصران ينتميان إلى عالم حسى ريفى ، ولكن هناك عوالم أخرى تذكِّرنا بالعالم الحضرى: الشارع حتى إذا كان دامس الظلام، "الدير ومعهد اللاهوت" ، فيقع هذا المشهد بالتالى ما بين العالم الريفى والحضرى ، وقد يحدث فى مدينة صغيرة فى المحافظات ، فلا شىء على الإطلاق - فى هذا الجزء - يدلنا على أننا فى إحدى ضواحى العاصمة.

يمكننا أن نتبين إشارات أخرى إلى طبيعة ضاحية المعادى شبه الحضرية semi-urbain، من ضمنها المشهد حول حادثة الشابين فى السيارة. عندما يسمع الأصدقاء الستة فجأة صرخة امرأة، ويذهبون للاستفسار، فيكتشفون أن عسكريًا فاجأ شابا وفتاة يمارسان الجنس فى سيارة أمام الدير ويهددهما بأن يسلمهما لدورية البوليس القادمة. يتدخل الشباب لدى الشرطى كى يطلق الشابين فيقبل، بعد أن أشار إلى أنه يفعل ذلك "من أجل خاطر" الشباب (ص٧٦). يسمح لنا هذا المشهد باستنتاج عدة أشياء ، أولها أن هذين الشابين يبدو أنهما ذهبا إلى المعادى بشكل مبنىٍّ على ترتيب مسبق كى ينعزلا (وتصرُّف الشاب غير المهذب عندما ينطلق فجأة دون أن يشكر الشباب الستة الذين أخرجوهما من ورطة مع العسكرى وكونهما لا يعرفان العسكرى يدل على أنه لا يسكن هذا الحى) ، فيمكننا أن نستنتج من هذا كله كونهما يعلمان أنهما سيعثران فى المعادى على "أماكن مأمونة"، أى أماكن تتميز بالصمت والظلام، وهما ميزتان أقرب إلى العالم الريفى منهما إلى العالم الحضرى. وهناك أيضا عناصر متشابهة فى العلاقات التى تربط مجموعة الشباب الستة والعسكرى والعلاقات الاجتماعية فى الأوساط الريفية، فهم يعرف بعضهم بعضًا ولا يعيشون فى عدم الاكتراث بالآخر الذى يميز بشكل عام العلاقات الإنسانية فى المدن الكبيرة.

إن استخدام الدراجات كوسيلة تنقُّل هى أيضا من مميزات الأوساط شبه الحضرية، ونجد أن الدراجات ترتبط بشكل واضح فى النص بفضاء المعادى:

> **"إلا أنى سرعان ما كونت عالما جديدا فى الحى الجديد، أضيفت إلى مفرداته مستجدات تخص المعادى، كالدراجة مثلا: أمنية لطفل قلب المدينة لا تتحقق إلا فى الضواحى. كان الحى كله يركبها، وكان من المعتاد أن ترى السيدات فى منتصف العمر ذاهبات إلى سوق الخضار على متون دراجاتهن الرشيقة ذات السلال الأمامية" (ص٣٩).**

إن المسافات داخل الحى أكثر إنسانية والإيقاع ليس حضريا ولا سريعا بنفس الدرجة، مما يسمح للسكان أن يتسوقوا على أقدامهم أو أن يستخدموا الدراجات:

"إن الضاحية الشعبية faubourg مليئة بصبيان الورش وبالأطفال وبالفتيات اللاتى ينتقلن على دراجاتهن. ليست دراجات تُستخدم بالضرورة للذهاب إلى العمل بل دراجات تُستخدم للتسكع ثم الراحة ثم الانطلاق من جديد. إن الضاحية ليست فى عجلة من أمرها. إنه مكان التسكع فى مواجهة المدينة حيث الاستعجال وفى مواجهة الريف حيث العمل البطىء الذى لا ينقطع أبدا" (١٣٨).

إن فضاء المعادى ليس ضاحية شعبية بمعنى "الفوبورج" الفرنسى الذى هو مفهوم دقيق يدل على الأحياء العمالية الباريسية الهامشية فى لحظة من لحظات تاريخ العاصمة الفرنسية، ولكن يمكن تشابه هذا الفضاء مع الضاحية السكنية banlieue résidentielle حتى إذا كانت القرى الأصلية والوحدات السكنية الأكثر تواضعا تجعلنا نجد بها أيضا سمات خاصة بالضاحية الشعبية. فيمكن تطبيق إحدى الصفات الخاصة بالضواحى الشعبية مثلما يصفها بيار سانسو فى كتابه "شاعرية المدينة" وليس فقط فيما يخص استخدام الدراجات :

"(...) إذا كانت الضواحى الشعبية التى نتحدث عنها الآن عرفت كيف تحافظ على استقلاليتها، فهذا مرتبط بأنها لم تكن تشكل جزءا من المدينة أصلا. هى أحيانا قرى بلعها مد المدينة. سنجد فى هذه الحالات خلطا عجيبا بين الطابع الحضرى والريفى. لا يكفى أن نلاحظ أن هذه الضواحى تقع خارج المدينة، لا بد أن نقول إنها تمثل كل ما هو يتناقض مع المدينة: الريف والحيوانات الحرة والاستيقاظ المبكر مع نداء الديك"(١٣٩).

الروابط بين فضاء المعادى وباقي المدينة

إذا كان فضاء المعادى يختلف بل ويتناقض بشكل واضح فى النص مع فضاء وسط البلد، فإنه ليس معزولا عنه. فيصف النص وسائل المواصلات بشكل تفصيلى. يقوم الراوى وأحد أصدقائه بزيارات منتظمة لإحدى الغرز التى تقع فى حى مصر القديمة قرب المعادى. من ناحية أخرى فإن الراوى وشلة أصدقائه دائمو التردد على هوامش المعادى ذات الحدود الملتبسة.

يشير النص إلى وسيلتين للتنقل للدخول والخروج من حى المعادى: الميكروباص والمترو.

الميكروباص وسيلة نقل حديثة إلى حد ما ظهرت منذ سياسة الانفتاح ، وهى وسيلة نقل خاصة تعترف بها الحكومة ظهرت لمواجهة النقص فى القطاع العام. فيشترى أحد المواطنين العائدين من بلاد الخليج ميكروباصًا لـ ١٤ راكبًا، بمفرده أو مع أحد معارفه، وكثيرا ما يعملون على هذه السيارة على ٣ ورديات، وذلك على أحد خطوط القاهرة، المعادى – وسط البلد مثلا أو حلوان – وسط البلد. فى النص نجد أن المشهد الخاص بالميكروباص قصير إلى حد ما (ص٢١). يرجع الراوى إلى المعادى فى الميكروباص والليل ممطر. تقيم هذه الأمطار على الفور حاجزا بين عالم الميكروباص والخارج، وتؤكد على العالم الداخلى لوسائل المواصلات هذه كما تجعل منه فضاء منفصلا إلى حد ما عن الباقى(١٤٠).

لكن هناك العديد من المشاهد الخاصة بالمترو، الذى يشار إليه تحت التسمية العامة "القطار" (ص٢٧) أو التسمية الرسمية "مترو الأنفاق" (لتمييزه عن الترامواى الذى كان يعمل فى الماضى وما زال يعمل فى الأحياء الشمالية فى مصر الجديدة، والذى يطلق عليه المترو) أو مصطلح "المترو" فقط. تم إنشاء مترو القاهرة فى نهاية الثمانينيات ، ويمتد خطه الأول من الضواحى العمالية فى الشمال إلى الجنوب، مرورا بوسط المدينة وبضاحية المعادى. المترو مرتبط ارتباطا وثيقا بتطور العواصم الكبيرة

فى العالم وهى وسيلة مواصلات حضرية للغاية بسبب سرعتها التى يكفلها كونها تنتقل فى أنفاق (ولكن ليس فى القاهرة فأغلبية المحطات ليست تحت الأرض) و أيضا من خلال ازدحامها. عندما نتخيل المترو نتخيل حشودا متحركة إلى مكان عملها ونتخيل التجاور اليومى بين ملايين الناس لا يعرف بعضهم بعضًا (١٤١)، وهنا فى النص لا يشكل المترو وسيلة مواصلات مستخدمة فى ساعات ثابتة للذهاب إلى العمل ، وبالتالى لا نجد صورة الحشود المرهقة والتى لا يعرف بعضها بعضًا. ولكن يشكل فضاءً يجمع أفرادا يأتون من آفاق مختلفة ويضع فى مواجهة بعضهم البعض أفرادا لا يعرفون بعضهم، وهذا من خصوصيات فضاءات المدينة. هذا الفضاء إذن يسبب المواجهة دون أن يسمح بلقاءات حقيقية قد تحدث فى الفضاءات المختلطة فى المدينة. ثم إنه فضاء يذكِّرنا التجاور فيه بتجاور المدينة. وتسمح لنا هذه العناصر بتعريف المترو على أنه فضاء انتقالى بين الضاحية ومركز المدينة.

لا يصف النص فضاء المترو إلا مرة واحدة فى مشهد يركِّز فيه الراوى على عنصرين هما الزحام (فيتردد هذا المصطلح مرتين) والقضبان الحديدية الموازية لسقف المترو. إن الإشارة إلى الصفة "حديدية" تؤكد طبيعة المترو الباردة والمحايدة. إن مشهد المترو هو مشهد تحتك فيه فتاة بفخذ الراوى تحت ستار الزحام:

> **"ساقى المنثنية تمتطى صهوتها فتاة، والزحام ستار. الفتاة ترتدى بنطلون جينز وحجابا فوق رأسها، وكأن نصفها السفلى متحرر، ونصفها العلوى محافظ. يتقلص فخذاها حول فخذى (...) بينما راحت هى – تأكيدا على رأيى فى انفصال جزئى جسدها– تثرثر بشكل هيستيرى مع زميلة لها، مولية وجهها الجانب الآخر من الاتصال الحقيقى القائم. تركت جسمها يرتع فى مراع أخرى، بمعزل عن جهازها اللغوى الذى ظل بصحبة الله، وركاب المترو وزميلتها التى ترتدى الحجاب مثلها" (ص٢٤).**

يصف هذا المشهد لقاءً نتج عن طريق مصادفة، ولكنه ممكن فقط فى فضاء مثل المترو، لأنه يضع فى المواجهة أفرادا لا يعرف بعضهم بعضًا كما أشرنا فيما سبق، ولكن أيضا بفضل الزحام الذى يسمح بتجاور ما. يفتح فضاء المترو إذن إمكانية لقاءات بين الجنسين. أما فيما يخص شخصية الفتاة فهى ممزَّقة بين قطبين، قطب القواعد الاجتماعية من ناحية ورغباتها المكبوتة من ناحية أخرى والتى تنجح رغم كل شىء فى أن تعبِّر عنها وأن تعيشها. يمكن إذن اعتبار المترو، هذا الفضاء الانتقالى، فضاءً يسمح بشكل أو بآخر بهامش أكبر من الحرية بسبب التجاور وغربة الناس.

تتناول رواية "قانون الوراثة" خروجا أخر من فضاء المعادى ، فيصف الراوى المراهق مكانًا يقع فى مصر القديمة يذهب إليه مع أحد أصدقائه. فى الحقيقة فإن المصطلح المستخدم لوصف هذا المكان، مصطلح "الغرزة" ، يدل بشكل أدق على مكان مغْلَق، صغير ، بل ضيِّق، يتقابل فيه الرجال كى يدخنوا الحشيش :

"ويذهب مع محمود إلى غرزة بمصر القديمة ليدخنا الحشيش بصحبة بعض العمال.

توجس أول مرة ذهبا فيها، ورهب المكان والجالسين، وأخذ يدخن فى حرص خشية أن يُسطل فيبطش به هؤلاء، أو يجعلوه محط سخرياتهم لهذه الليلة..

يتذكر أمه وهى تعد الحساء... أهذه هى السينما؟

دفء المنزل.. ما الذى أتى بنا إلى هذه العشة؟" (ص١٠).

إن الذين يترددون على هذه الغرزة أغلبهم من العمال ، وهذا فضاء لقاء بالنسبة إلى المهمَّشين، بالذات لأن الغرزة مكان لتدخين الحشيش. إن وجود مراهقين من الطبقة المتوسطة غير اعتيادى ، بل غريب. إنهما فى مكان ليس مكانهما. ويتصرف الراوى بحذر ويشعر بالخوف ويتساءل "ما الذى أتى به إلى هذه العشة؟" . إنهما لا يشعران بالارتياح فى هذا المكان ، فحتى إذا كانا هما أيضا مهمَّشَين إلى حد ما

بسبب خبراتهما العديدة فى مجال المخدرات فإنهما ليسا مهمَّشَين بشكل كافٍ كى يندمجا فى فضاء اجتماعى وحضرى مختلف عن فضائهما. يشير النص أيضا إلى أن الحجة التى يقدمانها للأم من أجل الخروج هى "السينما". نظرًا إلى أنه لم يكن هناك سينما فى حى المعادى فى هذا الزمن، فهذا يعنى أن الراوى وأصدقاءه يخرجون بشكل مستمر إلى السينما فى وسط المدينة. ولكن ليست هناك إشارات أوضح إلى خروج أكثر انتظاما أو أقل هامشية من فضاء المعادى.

أطراف المعادى

إن الحدود بين فضاء المعادى والضواحى الجنوبية له مذكورة أيضا فى الرواية، ففضاء المعادى ، كما يصفه النص ، يقع على حدود المناطق الصناعية والصحراوية: "صحراء كوتسيكا":

> **"لكى نصل إلى صحراء كوتسيكا يتوجب علينا اجتياز حوش مخزن القطارات المجاور لمحطة "طرة البلد" حيث يلتقى خط مترو حلوان بخط قطار المحاجر القادم من العباسية عبر صحراء الأوتوستراد والذى ينحدر من خلف سور المعهد الإكليركى. وحوش مخزن القطارات هو مساحة هائلة من الأرض تتقاطع فيها متاهات من قضبان السكك الحديدية، وحيث كُهِّنت العشرات من القطارات القديمة. ذلك الفضاء كان مرتعا رحبا للثعالب والكلاب الضالة، واتُّخذت فيه القطارات المكهنة مساكن للجيل الأول من أطفال الشوارع الذين شهدنا تنامى أعدادهم يوما بعد يوم خلال رحلاتنا عبر هذا الخلاء" (ص٦١-٦٢).**

يتميز هذا الفضاء أولا باتساعه وخلائه مما يجعل منه فضاءً استثنائيًا فى المدينة، كما أن هاتين الصفتين مرتبطتان بدور هذا الفضاء كمزبلة للمدينة حيث كُهِّنت

القطارات التى أصابها القِدَم والعجز فلم تعد قادرة على الاستمرار، وقد تجاوزها إيقاع الحداثة المجنون. وليس هذا الفضاء مجرد مخزنٍ للقطارات القديمة غير الصالحة للاستعمال ولكنه فضاء رحب لحثالة - وإن كان هذا المصطلح قاسيا - المدينة: أنواع من الحيوانات لا ترحب بها المدينة: ثعالب وكلاب ضالة، وأطفال الشوارع الذين يرفضهم المجتمع ، وأخيرا الراوى وشلّته الذين يمرون عبر هذا الفضاء كى يشتروا حشيشا. تشكل إذن أطراف المعادى الجنوبية فضاءً رحبا لكل مهمّشى المدينة.

المخدرات: ثقافة الأطراف[١٤٢]

هناك صفحات طويلة فى الرواية تخص المخدرات بأصنافها المختلفة التى يتناولها الراوى وأصدقاؤه. يصف الراوى الاستراتيجيات المختلفة المستخدمة لشراء البضاعة، كما يصف تفصيليا البضاعة نفسها والنتائج المترتبة على تناولها.

طرق التناول ووصف المنتج

فيما يخص الحشيش فإن مجموعة أصدقاء الراوى على اتصال ببائعة ثابتة يقابلونها خارج حى المعادى ولكن على هامشه فيما يسمِّيه الراوى "صحراء كوتسيكا"، التى أشرنا إليها فيما سبق. والشخصية التى تبيع الحشيش امرأة، أمُّ أمل، وتتطلب عملية شراء الحشيش ١٥ جنيها كما تتطلب "رحلة" عبر هذه الصحراء no man's land جنوب المعادى:

"تبيع أم أمل صنفين من الحشيش: الأول هو شعبى للجوزة تلفه فى ورق سوليفان أحمر، والثانى حشيش زيت يناسب لف السجائر وتلفه فى ورق سوليفان أصفر، ويزيد ثمن القرش من النوع الثانى جنيهين عن الصنف الأول" (ص٦٢).

فيما يخص الأدوية، فإن الأصدقاء يشترونها من الصيدليات حيث يمكنهم أن يحصلوا عليها دون تذكرة طبية، ولكنهم لا بد أن يستخدموا كل الحيل الممكنة لتجنب

شكوك الصيادلة الذين يلفت انتباههم شراء نفس المنتج بكميات كبيرة. ويبدأ الجزء الثالث فى الرواية بوصف تكوين ما يبدو أنه مشروب للسعال:

"تحتوى كل ١٠ ملليلتر على:

كلوروفينرامين ماليات ٣ مجم

فينيل أفرين – أيدروكلوريد ٥ مجم

أفدرين– أيدروكلوريد ٥ مجم

دكسترومثيروفان – هيدرو بروميد ١٥ مجم" (ص٥٩).

استخدام هذه المصطلحات العلمية غير المعروفة لدى القارئ يكسر استمرارية السرد على مستوى التلفظ ويفرض قطيعة بعد نهاية الجزء الخاص بأحداث حرب الخليج ويجبر القارئ على التوقف كى يقرأ هذه الأسماء الغريبة. تخلق هذه السطور إذن انقطاعًا بين العالمين، عالم جامعة القاهرة وعالم ضاحية المعادى، مؤكدة بهذا على الانقطاعات التى نستشعرها فى النص بسبب تقسيمه إلى أجزاء. وهى أيضا طريقة لتنبيه القارئ بأنه يقف الآن على عتبة عالم ليس أليفا بالنسبة إليه، عالم له مفاتيحه الخاصة سيكون عليه أن يبذل جهدا كى يندمج فيه – ولو على مدار عدد قليل من الصفحات.

يتسبب تناول المخدرات فى العديد من النتائج، يصف النص بعضها تفصيليا، مثلا فى أثناء الرحلة إلى العين السخنة على شاطىء البحر الأحمر حيث تتناول أجزاء طويلة من هلاوس الشخصيات. ولكن إلى جانب الهلاوس، فإن تناول المخدرات يحدد عددًا كبيرًا من تصرفات الراوى وشلة أصدقائه؛ فهو يغير علاقتهم بالفضاء ويعزل إلى حد ما الأصدقاء الستة داخل فضاء المعادى الذى يتقابلون فيه أغلب الأحيان على تل رملى حيث يقضون سهراتهم :

"قام آل محمود بتجديد سور المنزل (باستبدال خمائل الشجر بسور من الحجر الأبيض) فتخلف عن عملية البناء تل رملى

صغير تكوم بجوار السور. وبوضع جذع شجرة مقطوع أمام التل الرملى نكون قد حصلنا على مكان مهيأ لجلوس ستة فتيان تتراوح أعمارهم بين التاسعة عشرة والثانية والعشرين" (ص٦٠).

بعد ذلك فى النص نعلم أن هذا التل أُطلقَ عليه اسم "الرملة" ، وهو المكان الذى يصفه الراوى على أنه "المستقَرّ". من ناحية أخرى، كما أشرنا سابقا، فإن الشبّاب يفضلون الخروج فى غرزة بحى مصر القديمة الذى يقع شمال المعادى وجنوب وسط البلد، على الخروج إلى السينما فى وسط البلد، فإن تناول المخدرات يقلل درجة التفاعل بين شباب المعادى وبقية فضاء المدينة.

السبيل الوحيد للمقاومة

فى تحليلها لرواية "قانون الوراثة"، تقول مارى تيريز عبد المسيح ما يلى:

"فالتفكك أصاب مؤسسات المجتمع المدنى، ويتجسد فى أنظمة تعليمية غير متكاملة تشكل كيانات مستقلة، جزرا معزولة تتولاها إدارات فاشية، أسست لخطاب سلطوى امتد إلى كافة أطراف المؤسسة. وفى لجوء سلطة المؤسسة إلى فرض الأنساق التراتبية لتحقيق كيان مشترك لم يشارك الأفراد فى تأسيسه، ما قوض إمكانيات التواصل الخلاق، وما دفع الأفراد إلى التنابذ، فغدت محاولات الفرار من الواقع بتعاطى المخدرات السبيل الوحيد للمقاومة تأكيدا للفردية المقموعة، وتبديدا لطاقة صار وجودها مصدر معاناة" (١٤٣).

يُعَدُّ انتشار المخدرات ، التى يُطلَق عليها "المخدرات الكيمائية" أو "التخليقية" ، لدى الشباب ظاهرة خاصة بفترة الثمانينيات والتسعينيات فى مدينة القاهرة الكبيرة. وتحليل

هذه الظاهرة على أنها "تأكيد للفردية المقموعة" و"السبيل الوحيد للمقاومة" يبدو لنا منطقيا، خصوصًا إذا أخذنا فى الاعتبار أن هذه السنوات هى أيضا السنوات التى فقد فيها النموذج الناصرى مصداقيته وقدرته على التعبئة، فالقيود التى تخنق فردية شباب الضواحى عمومًا (وليس فقط شباب العشوائيات) كثيرة. نجد بالطبع نظام التربية والتعليم من ضمن هذه القيود كما تشير إليه مارى تيريز عبد المسيح ، كما نجد من ضمنها النموذج العائلى، فيما بين أشياء أخرى. من ضمن هذه القيود، يمكننا أيضا أن نشير إلى المدينة الكبيرة لأنها تشكّل فضاءً منقسما وفضاءً ما زالت العلاقات بين الضاحية والمركز فيه لها قواعدها الصارمة غالبا لا تكون فى مصلحة الضاحية. إن شباب الضاحية الذين يتميزون "بالفردية المقموعة" يتماثلون مع فضاء حياتهم ويشعرون بوزن المركز العنيف وبدكتاتورية المدينة. هكذا يصبح تعاطى المخدرات هو "السبيل الوحيد للمقاومة". تشكّل المخدرات فى "قانون الوراثة" انطواءً على الذات على مستوى فردى أو على مستوى شلة الأصدقاء ، ولكن أيضا انطواءً على الحى. إنه انطواء الأطراف، رد فعل دفاعى عن الذات، المقاومة السلبية فى مواجهة المدينة الكبيرة. وبهذا المعنى يمكننا أن نتحدث عن "ثقافة الأطراف" كما يتحدث عنها المؤلف نفسه.

الفضاء الموحّد على المستوى الثقافى

على عكس المدرسة التى يتردد عليها الراوى فى باب اللوق فى قلب المدينة، كانت مدرسة المعادى "موحّدة ثقافيا، إذ كانت شبه مقصورة على أبناء الضاحية، وجلهم من أبناء الشرائح المتقاربة من الطبقة المتوسطة العالية ومَن دونهم بقليل. فكان الانتقال من المناخ المختلط لمدرسة باب اللوق إلى ذلك المناخ الموحّد أشبه بخروج الروح من الطبيعة إلى الاغتراب فى التاريخ" (ص٣٩-٤٠).

هنا يؤكد الراوى على طبيعة مدرسة المعادى الموحّدة ثقافيا واجتماعيا من خلال تناقضها مع اختلاط مدرسة باب اللوق. يضع المدرستين إحداهما فى مواجهة الأخرى ويصف الانتقال من مدرسة إلى أخرى على أنه "اغتراب فى التاريخ" ، وهو المصطلح

الهيجلى الذى يؤكد على الاغتراب فى عالم ثقافى معيَّن. فيصف الراوى جو مدرسة باب اللوق المختلط على أنه حالة الطبيعة البدائية l'état de nature primitif .

جيتو الضاحية

عندما نضعها فى مواجهة "قلب المدينة" نتبين أن صورة فضاء المعادى فى النص هى صورة الجيتو الذى يجمع أناسا من نفس الطبقة الاجتماعية ومن نفس الثقافة. فيمكن اعتبار المدرسة، هذا المكان المغلق الذى يستقبل أطفال المعادى وشباب المعادى فقط، على أنها خلاصة روح فضاء المعادى. إنه إذن الانتقال من اختلاط وسط المدينة إلى جيتو المعادى الذى يخلق هذا الشعور بالاغتراب ولا سيما لوجود تاريخ من الخروج عن الجيتو لدى أجداد الراوى. نحن إذن بصدد عودة إلى الجيتو هنا، وإن لم يكن، بالطبع، جيتو لجالية من الجاليات ؛ فالمعادى ليس حيًّا موحَّدا من هذا المنظور، ولكنه جيتو اجتماعى، جيتو الطبقة المتوسطة العليا وأيضًا جيتو حضرى منفصل على المستوى الجغرافى عن مركز العاصمة، على الرغم من وجود المترو. ومن هنا نجد أن هناك ظواهر خاصة بسكان الجيتوهات مثل لقاء الشلّل داخل الحى من أجل تعاطى المخدرات.

جامعة القاهرة

لا يسرد الراوى المشاهد الخاصة بجامعة القاهرة إلا فى الجزء الثانى للرواية، إلى جانب عدة صفحات فى المقدمات تتناول فترة الجامعة بشكل عامٍّ. نعرف من هذه المقدمات أن الراوى يدرس فى كلية الآداب قسم الفلسفة وأنه تم دعوته عدة مرات للاشتراك فى نشاطات سياسية من قِبَل مناضلين يساريين، دون أن ينخرط قط فى هذا النوع من النشاطات. إن الجزء الذى تجرى أحداثه بشكل شبه كامل داخل جامعة القاهرة يبدأ صفحة ٤٥ تحت عنوان "الحرب الأخيرة... وظلالها الباهتة" ، ويتناول

المظاهرات ضد حرب الخليج سنة ١٩٩١ يتخذ وصف قمع هذه الحركة الاحتجاجية مركزا مهمًا فى السرد ويشكل عالمًا حسيًا كاملاً.

تجرى المظاهرات المناهضة لحرب الخليج داخل حرم جامعة القاهرة، وهو الفضاء الذى يوصف بشكل مختصر وسريع فى النص. وتؤكد عناصر الوصف القليلة على الطبيعة الواسعة والمهيبة لتلك الجامعة العريقة. فيشير النص إلى "الأعمدة الدورية الضخمة التى تحمل القبة النحاسية لضريح نهضة مصر" (ص٤٧). هذه هى إشارة إلى تمثال مختار "نهضة مصر" الموجود أمام كوبرى الجامعة ولكن خارجها، ويؤكد هذا التعبير على التناقض بين طبيعة المبانى الجامعية المهيبة والوقورة والأحداث التى تجرى داخل هذا الحرم، سواء لغلبة الطابع الإسلامى المتشدد على المسيرات الطلابية أو القمع البوليسى.

جماهير مهيبة

يصف النص المظاهرات ضد حرب الخليج على أنها تجمعات ضخمة لآلاف الطلاب، كما يؤكد على الطبيعة المهيبة للجماهير المجتمعة من خلال استخدام مصطلحات مثل "الآلاف" (ص٤٧) أو "الحشود" (ص٤٨).

توصف هذه الجماهير أيضا سياسيا:

> **"الذقون غالبة. سواد اللحى والشعور يطغى على المشهد، عدا بقع لونية مختلفة باختلاف ألوان الملابس. القوام العام للتجمع من الإسلاميين بشعبهم الثلاث: الإخوان المسلمين، الجماعة الإسلامية، فالجهاد (...) فتيات الإسلاميين تشكل خماراتهن كتلا لونية صماء لا تتجاوز الأبيض والأسود وبينهما الرمادى" (ص٤٧).**

هذا أول وصف للمظاهرة ، وهو وصف من خارج الحدث. ينقل المشهد - كما هو موصوف - شعورا بالنظر من خارج الأحداث التى هى - فى حقيقة الأمر - استعراض للقوة الإسلامية التى تجنبت التيارات الأخرى ولا تدعو الطلبة الآخرين للانضمام إلى المظاهرة. تنتج هذه "الحشود" أصواتًا: شعارات وصراخًا.

إن الراوى موجود فى وسط هذه المظاهرة ولكنه لا يشعر بالاندماج فيها بل ينتابه بالعكس "شعور عنيف بالوحدة":

"عندما بدأت المسيرة فى الطواف، انتابنى شعور عنيف بالوحدة، كأننى أستشعر انفصالى للمرة الأولى" (ص٤٨).

تأتى هذه الجملة مباشرة بعد تلك التى تصف الشعارات والصراخ، أى وصف الطريقة التى يعبِّر بها الطلاب جماعيا عن غضبهم وعن رفضهم للحرب. هذه الوحدة هى بالتالى اعتراف ضمنىٌّ بعدم القدرة على الاندماج فى هذا المشهد الجماعى، أى فى المظاهرة وفى الفضاء الذى تقع فيه (١٤٤).

بعد ذلك يشعر الراوى مرة أخرى بالوحدة، ولكن هذه المرة فى أثناء مناقشة بين صديقين له حول دلالة حرب الخليج: "فقلت ما لى وهذا الحوار السخيف" (ص٥٢).

هناك إذن مسافة واضحة بين الراوى وما يصفه الكاتب على أنه "فولكلور" (١٤٥) طلابى.

يتناول النص عالم جامعة القاهرة سنة ١٩٩١ من خلال مجموعة من البورتريهات السريعة، حسب ترتيب ظهورها فى النص: "عميل المباحث"، الطالب اليسارى العجوز، عز الفيومى، الساحرة الشريرة بثينة، سيف الدين موزة، أشرف جزار، الطالب نصف المشلول، يوحنا المشاء ، وأخيرا طارق الأسيوطى.

إن اختيار هذه البورتريهات، إلى جانب السرعة التى رُسمت بها، هو الذى يخلق الفولكلور الطلابى، فبعضها يمكن فعلا وضعه فى متحف عن جامعة القاهرة، جناح الشخصيات. فـ"الطالب عميل المباحث" على سبيل المثال أو "الطالب اليسارى العجوز"

(ص ٤٨) هما شخصيتان نمطيتان فى العالم الطلابى المصرى بل والعالمى، مثل عضو الكشافة الذى يغازل الفتيات (سيف الدين موزة). لا يمكن تعميم البورتريهات الأربعة الباقية بنفس الطريقة. لكن يبقى أن تقديم ما يمكننا أن نطلق عليه "بورتريهات نمطية" ينقل إحساسا بالتكرار وبإعادة إنتاج الشىء نفسه، فيعطى وصف المظاهرة، حتى إذا كان تفصيليا بما فيه الكفاية كى يشير إلى فترة معينة من الحركة الطلابية المصرية، انطباعا بعدم الحركة ، بل والجمود. عندما نضيف إلى هذا موقف الراوى الذى يصف نفسه كمتفرج على الأحداث، يؤكد كل هذا على أن هذه المشاهد بالفعل أشبه بالفلكلور الطلابى.

إن القمع يوصف أساسا فى النص من وجهة نظر حسية، سواء كانت من خلال حاسة السمع، أو البصر، أو اللمس أو الشم. أولا على المستوى السمعى، فإن انفجار القنابل المسيلة للدموع يُحدِث صوتا. وعلى المستوى البصرى يصف الراوى صفوف جنود الأمن المركزى كما يصف القنابل المسيلة للدموع مقارنا بينها وبين "عبوات المبيد الحشرى المنزلى". أما على مستوى اللمس فهذه العبوات معدنية. وأخيرا على مستوى الشم فإن الغاز هو الذى يهيمن على المشهد بكل توابعه المؤذية :

> **"والقنابل المسيلة للدموع على هيئة عبوات معدنية تشبه إلى حد كبير عبوات المبيد الحشرى المنزلى إلا أنها أثقل وزنا، تطلق ببنادق مجهزة لذلك فتطير على ارتفاع يقارب الثلاثين مترا متجاوزة المبانى والأسوار لتسقط بالحدائق وأفنية الجامعة، تبث غازاتها فتعشى العيون وتلتهب الحلوق والوجوه" (ص٤٩-٥٠).**

وهنا يذكِّرنا هذا الجزء أيضا بوصف قمع المظاهرات فى رواية إبراهيم أصلان، "مالك الحزين"(١٤٦).

الخروج من فضاء المدينة: العين السخنة

باستثناء كل الأجزاء المرتبطة بالنوبة لا يصف النص مكانا غير حضرى إلا فى جزء واحد هو الجزء الخاص بالعين السخنة، هذا المصيف على شاطئ خليج السويس حيث أصبح سكان القاهرة يقضون عطلات قصيرة من يوم أو يومين ابتداء من التسعينيات، أما اليوم فقد بُنيت هناك عدة فنادق. أصبح هذا الفضاء مكانا حقيقيا لقضاء العطلات قام شيئا فشيئا بنفس الدور الذى تقوم به الإسكندرية بالنسبة إلى سكان العاصمة حتى إذا بقيت الإسكندرية مصيفا أكثر شعبية. بالرغم من هذا فإن العين السخنة مكان تتردد عليه الطبقات المتوسطة أساسا، فلا بد من سيارة للذهاب إلى هناك أولا ، وثانيا فإن المكان كان لا يزال معزولا وهادئا فى بداياته مما لا يجعله يتناسب وذوق الطبقات الشعبية، وأخيرا لأن كل الفنادق التى بُنيت هناك تتطلب ميزانية ليست بالقليلة.

وفى "قانون الوراثة" يذهب الراوى وأصدقاؤه إلى هناك نتيجة مصادفة، بناء على اقتراح أحد المعارف الذى يذهب إلى هناك من خلال عمله فيملك سيارة ميكروباص يمكنها أن تُقلِّهم كلهم. ولكنه ليس إلا خروجا ليوم واحد فقط.

قبل أن يخرجوا لهذا اليوم تحاول مجموعة الأصدقاء تجربة جديدة: يتناولون أقراص الباركينول فتصبح الرحلة رحلة هلوسة ويرون فضاء العين السخنة من خلال منظار المخدرات المشوش. إن الصفحات القليلة التى تتناول الرحلة محيِّرة ولا يتناولها كثير من النقاد فى الأعمال التى اهتمت برواية "قانون الوراثة". فتبدو هذه الصفحات للوهلة الأولى وكأنها تدريب أسلوبىٌ، يتخذ فيها الراوى تأثير المخدرات والمناظر الصحراوية الطبيعية ذريعة لبناء مشاهد سريالية.

إن الراوى يصف هلاوسه البصرية والسمعية واللمسية . فيما يخص الهلوسة البصرية يصف – أول ما يصف – فراغ الصحراء و"التلال الرملية الصغيرة" التى "تهبط... تعلو... وتهبط" (تظهر هذه الصورة مرتين، مرة "ص٦٧ "ومرة " ص٦٩"). ثم يظهر البحر. اللون الأحمر هو المهيمن وإن كان موجودا من قبل من خلال تكرار تعبير "البحر الأحمر". ثم نجد أن الجبال أيضا حمراء (ص٦٩)، وأخيرا يتحدث الراوى عن الشمس،

"ذلك القرص الأحمر" (ص٧١). يشكل كل هذا خلفية المشهد الرئيسى، عندما يتخيل الراوى أنه يرى جثة حمار يحاصرها حشد من الضباع جذبتها الوليمة ، ثم يرى نفسه محاصَرا بنفس حشد الضباع المهدّدة. ويرى نفسه أيضا محاصَراً بالزواحف والحشرات (ص٧٢).

على مستوى الهلوسة السمعية ليس هناك خروج من المدينة ، فلا يجد الراوى الصمت فى العين السخنة ولا على الطريق، ولكن أصواتا ملحّة نجدها فى آن واحد على مستوى الملفوظ والتلفظ:

"كنت مُسنِدا رأسى إلى زجاج النافذة التى أجلس بجوارها، أستمتع بدغدغة أزيز اهتزاز العربة السارى من الزجاج إلى رأسى" (ص٦٧).

فإذا كان الراوى يتناول الأزيز ويتحدث عن "دوىً رهيب"، فإن هناك بعض الأصوات موجودة على مستوى التلفظ نفسه: تكرار كلمة شمس (ثلاث مرات) وكلمة يأس (خمس مرات) يؤدى تكرار السين فيها إلى هسهسة توحى بإصرار وإحساس غير لطيف تؤكده مصطلحات أخرى مثل "رأسى" و"هسيس السين".

"ندور [نحن ستة من متعاطى المخدرات] مبكرا فى دائرة اليأس... وأى يأس؟ رنت فى رأسى كلمة يأس... يأس... يأس... وصار لسينها هسيس يتردد كصدى لا نهائى" (ص٦٧-٦٨).

على مستوى اللمس يلعب الأصدقاء لعبة الشطرنج، فيتسبب لمس قطع اللعبة بإحساس "مقزز كريه (...) بشع" (ص٦٨).

إن مجمل الأحاسيس فى هذا الجزء هى أحاسيس سلبية. يمكننا أن نستنتج من هذا الجزء أن هناك عدم قدرة على الخروج من فضاء المدينة. فلا يوجد أى إحساس إيجابى مرتبط - فى السرد - بيوم الخروج هذا. فيجد الأصدقاء الستة أنفسهم محاصَرين مرة أخرى فى هلاوس ، وهو الوضع الذى يمكن تمثيله رمزيا بالمشهد الذى

يتخيل الراوى نفسه فيه محاصَرا بالضباع. ويؤكد الطريق ذهابا وإيابا إلى الشاطئ انطباع الانغلاق هذا، فيسمِّى الراوى الميكروباص "علبة حديدية" (ص٦٨).

٣ – قصة اندماج ناجح فى فضاء المدينة

العنوان: قانون الوراثة

يمكن فهم عنوان الرواية بعدة طرق مما يفسر أنه يشكل عنصر اختلاف تتناوله المقالات التى كتبت حول هذا العمل[١٤٧] . فقد يدل "قانون الوراثة" على قوانين الوراثة البيولوجية التى يشير إليها الكاتب عدة مرات فى النص، من تشابهات فى الملامح أو لون البشرة، أو المشكلات فى الأسنان، كما يصفها الراوى فى المشهد التالى:

"كنت ممددا على الكرسى الرهيب بعيادة طبيبة الأسنان (...) وبعد أن انتهت من عملها، وبينما تخلع قفازيها البلاستيكيين عن يديها سألتها: لماذا تتلف أسنانى الواحد تلو الآخر وأنا شديد العناية بها؟ أجابت بلهجة قاطعة: هى عوامل الوراثة... وألقت بالقفازات فى سلة المهملات تحت قدميها" (ص٤٤)

وفى مشهد الرواية النهائى عندما يهرب منه أحمد شاكر يتحدث الراوى بشكل واضح عن التشابه بين ملامحه وملامح أبيه وأعمامه:

"كنت أجاهد لألحق به، بذلك الوجه ذى الملامح الغامضة التى أعادت إلىّ ذكرى حكاية قديمة. بينما هو يفر أيضا من ملامح قديمة عرفها، ملامح أبى وأعمامى التى تسكن وجهى" (ص٩٠).

ولكن يمكن أيضا فهم مصطلح الوراثة بطريقة مختلفة، أى بشكل مجازى ، فهناك روابط مثلا بين الجد والحفيد تتجاوز التشابه فى الملامح، مثل الاهتمام بالثقافة ، وهو الرابط الذى يختفى بين الراوى وأبيه:

المعرفة والثقافة إذن كانت الفعل الأول لمقاومة "قانون الوراثة"

وباقى القوانين الصماء: اللون واللغة والطبقة التى ما كانت لتسمح للجد بالخروج من وراء البار لولا "فجر الإسلام" ولولا المصادفة "الموضوعية" كما يحب الراوى أن يطلق عليها التى ألقت بذلك الباشا "على البار" وجعلته يتقبل تدخل البارمان فى الحوار الدائر حول الكتاب، ثم يتعاطف معه وينقله إلى صفوف الأفندية الموظفين. الثقافة إذن بداية الحبل "السُّرى" الواصل بين الجد والحفيد"(١٤٨) .

ولكننا نرى أنه فيما يخص الثقافة التى ورثها الراوى عن جده فلا بد من فهمها بمعناها الواسع، أى أنها ليست مرتبطة فقط بخلفيته الثقافية، أى بكونه قرأ فعلا "فجر الإسلام" ، ولكن بكل ما هو ثقافى بمعنى أنه ليس "طبيعيا"، أى الخبرة التى تراكمت لدى الجد وهى فى جزء كبير منها خبرة تراكمت فى مواجهة المدينة. فلا يرث الحفيد من جده فقط اهتمامه بالثقافة ، ولكن أيضا "الخروج من الجيتو النوبى"، القدرة ليس فقط على الذهاب والإياب داخل الفضاء الحضرى نفسه ، ولكن أيضا ما بين المدينة والنوبة، الأرض الأصل، إضافة إلى نوبات الاكتئاب.

ولا يرث الحفيد سماته من الجد فقط بل أيضا من الشخصيتين الأخريين من الجيل الأول، أى فتحى وشاكر. فورث من فتحى حبه للتسكع وللخروج دون هدف محددً، وهذا مرتبط بكونه شاعرا ، فكلاهما يستمتع بالجلوس بمفرده فى مقهى أو بار، وكلاهما لديه خبرة بقاع المدينة. كما ورث من شاكر هذا الميل إلى التأمل، مما يفسر دراسته الفلسفة. هكذا يشكل هؤلاء الأجداد الثلاثة مرايا الحفيد/الراوى:

"الشخوص الواردة فيها تُعتبر كلها مرايا للراوى، وأطلق صديقى على الراوى [ذات جيتوهية] أى متعلقة بمجموعة هى عصبة الأصدقاء، كما أكد أن الجد وشاكر وفتحى شخصيات تمثل مرايا لذات الراوى فى الماضى (...) ، هذا الصديق فسر أيضا غياب السرد عن شخصية الأب باعتباره كما ورد فى فقرة

صغيرة شخصية نمطية متكررة فى المجتمع ، مما يفسر عدم استخدام الراوى له كمرآة لذاته!"(١٤٩).

الوراثة والذاكرة

تدفعنا اختيارات النص هذه إلى الحديث عن أهمية هاتين الإشكاليتين اللتين لا يمكن فصلهما بعضهما عن بعض فى تناول الراوى لهما: الوراثة والذاكرة. وسنتناول هنا بشكل خاص الجانبين المهمَّين فى إرثه الثقافى: الإرث النوبى وإرث طفولته فى وسط البلد.

ولن نضيف هنا عناصر أكثر من تلك التى أعطيناها فى الجزء عن "أهل البلد". ولكن فيما يخص الجد نريد أن نؤكد على أن الراوى لا يعطيه اسما، فيتم الإشارة إليه دائما من خلال تسميته بمصطلح "جدى" ، وهذا المصطلح يؤكد على صلة القرابة التى تربط الراوى به أكثر مما يؤكد على هوية الشخصية المستقلة. كون الراوى يؤكد بهذه الطريقة على هذا الربط وعلى كون هذه الشخصية هى جده يلقى الضوء على الإرث الذى تشكله مسيرته بالنسبة إليه. ومن ثم يمكننا أن نستنتج أن الكتابة تشكل هنا، جزئيا على الأقل، عملية بحث عن الذات، ومحاولة لفهم الذات من خلال إعادة كتابة خبرة الجدود، ليس فقط خبرة الجد. ويقوم الراوى هكذا بواجب الذاكرة تجاه كل أجداده النوبيين بكل تنويعاتهم. ويعتمد واجب الذاكرة هذا بشكل خاص على إشكالية "الخروج من الجيتو" ، وهى الإشكالية المتكررة فى هذا الجزء. لا بد إذن من التأكيد على أن هذا الجزء عن الأجداد يشكل أحد مراكز النص الشاعرية.

لحظة استعادة الذكرى remémoration القوية الأخرى فى النص هى تلك المرتبطة بطفولة الراوى، ففى هذا الإطار يتذكر الحضانة والمدرسة فى باب اللوق كما يتذكر زياراته فى الحارة الشعبية فى وسط البلد حيث كان يقام المولد. والعنصر الذى يقدمه الراوى فى إعادة الذاكرة هذه هو التنوع الثقافى والاجتماعى لهذا الفضاء ، ومن هنا

استنتجنا أن الراوى يقدم لنا شاعرية التنوع من خلال الحنين المرتبط بهذا الفضاء. قد يمكن الرد علينا فى هذه النقطة بأن أجزاء الرواية الأخرى، أى تلك التى تتناول مراهقة الراوى فى حى المعادى وتلك التى تتناول سنوات الدراسة فى الجامعة يمكن اعتبارها أيضا استعادة للذكرى. هى بالتأكيد استعادة للذكرى بمعنى أنها تمثل أيضا بحثا عن الذات، ولكنها تختلف بالأساس من ناحية النبرة المستخدمة، فلم يعد الحنين إلى وسط البلد المتنوع والغنىّ بثقافاته المختلفة أو القيم المثلى التى تعطيها يحكم إيقاع الحكى المستخدم فى الأجزاء التى تتناول الأجداد النوبيين؛ فهنا نجد أن الأسلوب المستخدم أقرب إلى السخرية ، بل واليأس فى بعض الأحيان.

الوراثة والذاكرة: الراوى

الراوى هو مثقف شاب شاعر وروائى. لا اسم له، ولكن يستخدم الكاتب تكنيكًا غير مألوف فيما يخص الضمائر، ففى حين أنه يستخدم صيغة المتكلم أو المخاطب فى الرواية كلها، يستخدم صيغة الغائب فى "المقدمات"، واضعا نفسه فى موقع الشخصية. هذا الانتقال من صيغة الغائب إلى صيغة المتكلم يُحدث تقاربًا بين القارئ والراوى فتُشكِّل "المقدمات" – وهى نوع من المقدمة العامة التقليدية إلى حد ما لشخصيته المركزية – وكأنها تضع مسافة ما قبل البداية **mise à distanciation préalable**، كأنها تعلن أنه عندما سيستخدم الراوى صيغة المتكلم سيتحول هو إلى شخصية الرواية تلك، كما لو أن الراوى يضع نفسه فى قلب المشهد، حتى إنه يتآلف مع دوره كشخصية. ثم منذ الجزء الأول يتماثل الراوى فجأة مع هذه الشخصية من خلال استخدامه للمتكلم فيتسبب فى توحُّد القارئ مع هذه الشخصية. هذا الانتقال من الغائب إلى المتكلم لا يحدث إلا مرة واحدة بين المقدمات والجزء الأول على عكس ما يحدث فى رواية مى التلمسانى. ولكن يمكننا المقاربة بين الهيكلين السرديين ، بل الثلاثة، فراوى "لصوص متقاعدون" مندمج هو الآخر فى الأحداث كشخصية. هناك نقطتان تجمعان بين هذه الهياكل الثلاثة : أولاً اندماج الراوى فى النص ، وهى صفة لا نجدها

فى النصوص الأقدم التى حللناها ، ثم ما يمكننا أن نطلق عليه "السرد الذاتى"، أى وجود عناصر تخييل ذاتى auto-fiction فى متن السرد نفسه. ولكن فى غياب ما يطلق عليه فيليب ليجون "عقد السيرة الذاتية" فلا يمكننا أن نصف هذه الأعمال بأنها سير ذاتية.

غياب المرأة

عدد الشخصيات النسائية فى الرواية قليل جدا كما لوحظ من قبل ، فباستثناء الأم ودنيا اللتين تظهران سريعا فى المقدمات نجد أن الشخصيات النسائية ثانوية فى السرد وثانوية تماما فى علاقتها بالراوى ، فعكس ما يحدث فى "عصافير النيل" نجد أن التسلسل الوراثى هنا هو بالمذكّر من الجد إلى الحفيد ، وأن الفضاء هو أيضا فضاء مذكّر. ومن ناحية أخرى فإن الأوساط التى يتردد عليها الراوى هى أوساط للرجال فى أغلب الأحيان سواء كان هذا فى جامعة القاهرة أو فى مقاهى وسط البلد. والشخصيتان النسائيتان الوحيدتان اللتان تظهران فى جامعة القاهرة ليست لهما أسماء وتمثلان دورهما فى الجامعة: فالأولى مدرِّسة رسم والثانية مناضلة تحاول أن تقنع الراوى بالانضمام إلى مجموعة من النشطاء. فى الحالتين نجد أنهما شخصيتان لا يحبهما الراوى؛ يرى فيهما مؤسسات (مدرِّسة الرسم) أو مجموعات (المناضلة) لا تجذبه بل تنفِّره. تمثل المرأة هنا نوعا من الحياة الاجتماعية يرفضه الراوى. هناك شخصية نسائية أخرى تظهر فى أثناء مشهد فى المترو فى بداية الرواية وصفناه قبل ذلك. هنا أيضا نجد أن هذه الشخصية ليست مهمة فى حد ذاتها ولكنها مهمة بما تمثله: تصرُّف ما فى مواجهة الحياة يعتمد على الخلط بين تصرُّف محافظ وآخر متحرر يدهش الراوى، ويشكِّل هذا النوع من التصرفات أحد المعالم المهمة لتطور الأخلاق فى مصر التسعينيات.

انتماءات متعددة

فى حين أنه فى رواية "مالك الحزين" لإبراهيم أصلان نجد أن الشخصية المركزية يوسف النجار ينتمى إلى فضاء إمبابة حتى وإن كان يشعر بالاغتراب فيه، ونجد أنه من الصعب تحديد انتماء واحد ووحيد لراوى "قانون الوراثة"؛ فالراوى ينتمى إلى فضاء المعادى وإلى فضاء وسط البلد وفضاء النوبة فى آن واحد. ويقول الكاتب نفسه حول هذه القضية:

> **"انتماء الراوى موزع بين الحنين إلى قلب المدينة الذى شهد طفولته والمعادى البرجوازية حيث يعيش مراهقته وشبابه، ومكان آخر غائب وبعيد وهو النوبة التى جاء منها أجداده والتى تستمد حضورها من الحكايات العائلية التى يسمعها الراوى!" (١٥٠).**

يبدو لنا أن تعدد الانتماءات لا ينفى وجود انتماء أَوَّلِىٍّ وهو الانتماء إلى "قلب المدينة"، وهذا لثلاثة أسباب: السبب الأول مرتبط بكون هذا الفضاء هو فضاء الطفولة الذى يرجع إليه كرجل، والسبب الثانى مرتبط بالحنين الموجود فى الأجزاء التى تصف هذا المركز، والثالث مرتبط بأن هناك علاقة بين ما يمثله هذا المركز من الناحية الثقافية بالنسبة إلى الراوى وما كان يمثله بالنسبة إلى جده.

لقد بنينا هذا الفصل حول ثلاثة أجزاء، الجزء الأول حول "أهل البلدة الأخرى"، أى الجيل الأول من المهاجرين إلى القاهرة، والجزء الثانى مرتبط بالثنائية بين المركز والضاحية ومن ثَمَّ بالجيل الثالث، جيل الراوى. وأخيرا الثالث تحت عنوان "اندماج ناجح فى المدينة". أحد الاستنتاجات الأولى هى أن هناك تناقضات فى هذا النص على عدة مستويات: بين النوبة والقاهرة، بين "الجيتو النوبى" وباقى المدينة، بين الضاحية والمركز. إن تعدد التناقضات وعدم اختيار تناقض رئيسى يُبنى حوله السرد يخفف عنف هذه التناقضات نفسها، فتَشتُّت التناقضات يخفِّفها.

ويرتبط استنتاجنا الثانى بأهمية إشكالية الجيتو ، وهى موجودة بشكل واضح فى الأجزاء الخاصة بالأجداد النوبيين، وتتكرر بشكل غير صريح فى الأجزاء الخاصة بضاحية المعادى، فقد نجح جد الراوى فى الهروب من الجيتو النوبى، ولكن الضاحية هى فى الحقيقة جيتو معاصر جديد بُنى حول معايير مختلفة حتى إذا كان الراوى، وهذه المرة أيضا بفضل الثقافة التى ورثها عن أجداده النوبيين، نجح فى الخروج من هذا الجيتو لأنه مثقف/شاعر (فهذا هو التفسير لوجوده المستمر فى مقاهى وسط البلد).

خاتمـــة

نريد فى خاتمة هذا الكتاب أن نربط بين المستويات الثلاثة لعملنا : تحليل النصوص، وتقديم تطور فضاء المدينة فى المقدمة ، وأخيرا مسيرة كل كاتب ووضعه فى الحق الأدبى . كُتِبَ نَصًّا نجيب محفوظ (الجزء الأول : زقاق المدق لنجيب محفوظ ، المدينة القديمة فى مواجهة المدينة الحديثة) ويوسف إدريس (الجزء الثانى : يوسف إدريس ، النداهة : اغتصاب المدينة للريف أو ضياع البراءة الريفية) فى فترة كان فضاء القاهرة فيها يقسمه تناقض بين مدينة قديمة وأخرى حديثة . وتعبر هذه النصوص بشكل واضح عن هذا الواقع كما أشرنا . وهذا هو السبب الذى جعلنا نضعهما معا فى الباب الأول تحت عنوان "شاعرية التناقضات" . فى واقع الأمر فإن الوضع الاجتماعى لهذين الكاتبين وموقعهما فى الحقل الأدبى هو الذى يسمح لهما بأفضل تعبير عن هذا الواقع . ينتمى محفوظ وإدريس إلى أوساط برجوازية صغيرة ، ويتحركان بكل سلاسة بين عالمين ، فيتردد محفوظ فى نفس الوقت على المدينة القديمة التى نشأ فيها وعلى المدينة الجديدة حيث يعمل موظفًا وحيث كان قد بدأ فى تكوين موقع لنفسه فى الحقل الأدبى فى الفترة التى كتب فيها رواية "زقاق المدق" . أما إدريس فقد وُلد فى الريف وهو يعرف هذا العالم جيدا ، ولكن بسبب أصوله الاجتماعية وأهميته كمثقف وكاتب فإنه موجود أيضا فى الحقل الأدبى القاهرى . إن مرور هذين الكاتبين من مدينة إلى أخرى (بالنسبة إلى إدريس فى الوقت نفسه من المدينة إلى الريف ومن مدينة إلى أخرى) ومن عالم إلى آخر ، هو الذى يجعلهما "شاهدين من الخارج" ، فهما يميزان جيداً بين العالمين ، ويعرفان أن قدرتهما على التنقل بينهما لا يمتلكها إلا قلة من المحظوظين . وهما فى الوقت نفسه يعيشان فى فترة تشكّل فيها

إشكالية الحداثة الموضوع الأهم . فالمدينة القديمة كانت قد صارت متخلفة فى حين أن المدينة الحديثة تمثل وعداً بالتقدم ، إنه الأفق الضاحك للشوارع الواسعة وعقلانية المدينة ، أى أمل التطور الذى قد يطال المدينة كلها . وفى هذا تفسير بناء "زقاق المدق" و"النداهة"، وهُمَا النصان المعتمدان على هيكل درامى يجعل من المدينة الحديثة شيئًا مرغوبًا فيه ، حيث تشتاق الشخصيات المركزية إلى المدينة وتتعطش إلى الحداثة ، وتعبِّر مسيرة هذه الشخصيات الدرامية عن عدم إمكانية أى تصالح بين المدينتين .

أما رواية إبراهيم أصلان (الجزء الثالث ، إبراهيم أصلان ، عصافير النيل : المدينة والريف معًا) ورواية حمدى أبو جليل (لصوص متقاعدون لحمدى أبو جليل ، جيتو مهاجرى الريف) اللتان وضعناهما فى الباب الثانى (ترييف المدينة) فقد نُشرتا سنة ١٩٩٩ و ٢٠٠٢ ، بعد "زقاق المدق" و"النداهة" بسنوات ، وبعد نشأة المدينة الثالثة بنحو ٢٠ سنة ، وتهتم هاتان الروايتان بضواحى المدينة التى يسكنها فى الأغلب مهاجرون ريفيون ، والكاتبان كلاهما ينتمى إلى طبقة شعبية وقد أقاما فى وقت أو آخر فى هذه الأطراف ، وهما ليسا من العاصمة . كيف نفسر إذن الفرق بين صورة المدينة فى "عصافير النيل" وفى "لصوص متقاعدون"؟ ففى حين أن أصلان يؤكد على الانتماء الثانى ، إلى فضاء القرية الأصل وفضاء الحى الشعبى فى آن واحد ، يقدم لنا أبو جليل حى منشية ناصر كجيتو سكانه منفصلون عن الفضاءات التى أتوا منها ، وهم أيضًا غير مندمجين بشكل جيد فى فضاء القاهرة . ويمكن تفسير هذا الفارق بالفارق بين موقع أصلان وموقع أبو جليل فى الحقل الأدبى فى الوقت الذى كتبا فيه هاتين الروايتين . ففى حين أن أصلان – الذى كان فى البداية عامل بريد ثقف نفسه بنفسه – أصبح كاتبا مرموقا فى الحقل وأصبح له دخل ثابت من خلال عمله فى جريدة الحياة ومسئولياته المتعددة فى مؤسسات تابعة لوزارة الثقافة ، لا يزال أبو جليل غير معروف نسبيا ويمارس عمله كصحفى شاب فى جريدة الاتحاد التى تصدر فى الإمارات ، حتى وإن كان يشغل منذ عدة سنوات نوعية الوظائف نفسها التى تركها أصلان. ويختلفان أيضا من حيث علاقتهما بالفضاء الحضرى . وفى الوقت الذى استقر فيه أصلان فى القاهرة منذ طفولته ، لم يستقر أبو جليل فى المدينة إلا على كبر ، عاملاً فى البناء ،

ساكنا فى عدة ضواحٍ مختلفة فى وضع يتسم بعدم الاستقرار . بالنسبة إليه – القادم الجديد – لم تكن الأشياء مكتسبة فى حين أن أصلان كان له موقع اجتماعى ومصداقية ككاتب .

ووضعنا الروايتين الأخيرتين فى هذه الرسالة ، رواية مى التلمسانى "هليوبوليس" ورواية "قانون الوراثة" لياسر عبد اللطيف فى الباب الثالث تحت عنوان : الانطواء على الضاحية . وهاتان الروايتان هما أيضا نصّان حديثان مكتوبان على خلفية مدينة هى المدينة الثالثة ، وكاتباها ينتميان – كما ينتمى حمدى أبو جليل – إلى جيل التسعينيات . وتحتل الضاحية مكانة مركزية كما لدى أبو جليل (الفضاء الوحيد لدى التلمسانى ، ولكن ليس لدى عبد اللطيف) وكما نجد الحال عند أبو جليل ، فإن الكتابة دون أن تسمى نفسها كتابة سيرة ذاتية نراها تقترب منها كثيرا . فبناء السرد ليس بناء كلاسيكيا وكل النصوص تدمج الراوى فى النص . وتؤكد هذه النقاط الثلاث تحليل صبرى حافظ بأن شكل النصوص الأدبية فى التسعينيات متأثر بشكل واضح بتطور الفضاء الحضرى .

"فإذا كانت روايات نجيب محفوظ مثلا هى التعبير الأدبى – من حيث بناؤها ولغتها وعالمها – عن العلاقة بين المدينتين ، فإن روايات التسعينيات هى بنت المدينة الثالثة تعبيريا وتصويريا على السواء"(١).

يشرح حافظ أن "ضيق التنفس الاجتماعى فى المدينة قد أدى إلى قصر النفس الروائى فى النص، فهناك " هذه الرغبة الملحَّة فى التناول التفصيلى للمكان " ، و"تقديم المكان (...) يتعمد تغريبه عن القارئ" ، و"كتابة الجسد"(٢).

---

(١) صبرى حافظ ، "جماليات الرواية الجديدة : القطيعة المعرفية والنزعة المضادة للغنائية" ، ألف ٢١ ، ٢٠٠١ ، ص ١٩٥ .

(٢) المصدر نفسه .

ووجدنا هذه الصفات الثلاث من خلال تحليلنا النصوص الثلاثة المكتوبة فى التسعينيات .

ولقد أدى بنا تحليلنا لنصَّى التلمسانى وعبد اللطيف إلى الاستنتاج بأنهما يقدمان صفات مختلفة عن نص أبو جليل . فـ "لصوص متقاعدون" هو أكثر هذه النصوص قتامة وسخرية : فيقتل الراوى / الشخصية المركزية أحد جيرانه لأسباب تافهة فى مشهد عبثى تماما . فى حين أن رواية "هليوبوليس" تعطى لنا إمكانية تفسير كتابة الماريونيت ومحركة الماريونيت / الراوية كمحاولة للتحرر من خلال الكتابة لتجاوز آثار التربية البرجوازية الصارمة للبنات . فى نص ياسر عبد اللطيف يشكل التنقل بين عالمين مختلفين (الضاحية ووسط البلد) وهويات متعددة (قاهرية ونوبية) انفتاحا ممكنا وومضة أمل . وينتمى هذان الكاتبان إلى الطبقة الوسطى ولا يسكنان فى هذه المدينة الثالثة ، وهو ما يفرقهما عن أبو جليل . فإذا كانت الخلفية الحضرية تؤثر على صورة المدينة ، فإن وضع الكاتب الاجتماعى ووضعه فى الحقل الأدبى يؤثر عليها أيضا ، ويجعلها أكثر تعقيدا فى الوقت نفسه . نريد من خلال هذه الملاحظة أن نخفف من كلام صبرى حافظ الذى يؤكد أن كُتَّاب التسعينيات حتى هؤلاء "من ليسوا من أبنائها [من أبناء المدينة الثالثة] عضويا نجد أنهم أبناء تصورها وزمنها وإيقاعها"[٣] . فإن نص أبو جليل هو الوحيد الذى يعبِّر بهذا الوضوح عن الأفق المغلق وغياب الأمل الذى يعيشه الشباب فى ضواحى القاهرة الجديدة .

إن مفهوم "الحقل الأدبى" الذى أطلقه بورديو والذى طبَّقه ريشار جاكمون[٤] على الواقع الاجتماعى والأدبى فى مصر كان مفيدا هنا لإلقاء الضوء على وسيط للتأثير ، أى لتفسير كيف ولماذا نستنتج أن الواقع الاجتماعى والأدبى قد يؤثر على صورة

---

(٣) المصدر نفسه.

(٤) ريشار جاكمون ، "الحقل الأدبى المصرى منذ ١٩٦٧" ، رسالة دكتوراة ، أكس آن بروفانس ، تحت إشراف أ . د كلود فرانس أوديبار .

المدينة فى هذه النصوص الأدبية . فيسمح مفهوم الحقل الأدبى بعدم الربط المباشر بين تطور الفضاء الحضرى وأشكال السرد فى كل عمل أدبى كما "يسمح مفهوم الحقل بألا نربط مباشرة بين باريس هوسمان وأشكال لوحات إدوار مانيه". وإذا رافقناه بعامل مثل الخلفية الحضرية فقد يسمح هذا المفهوم بإعطاء تفسير لصورة المدينة فى هذا العمل الأدبى أو ذاك ، تلك المدينة المنقسمة إلى فضاءين لا إمكانية للمصالحة بينهما ، أو ذلك الفضاء الحضرى المشتَّت التائه فى مدينة أصبحت أشبه بشبكة العنكبوت الضخمة .

إن فضاء "هليوبوليس" فضاء مثالى فى النص له روابط بماضيه أكثر مما له روابط ببقية المدينة . وعاشت الراوية / الشخصية المركزية ميكى طفولتها مع "نساء العائلة " فى فضاءات داخلية يعطى لها النص حيزاً مهماً : غرف الطعام وغرف النوم والمطابخ . ففى حين أن الهيكل السردى فى "زقاق المدق" يتمحور حول المواجهة بين فضاءين فى المدينة معطيا صورة كاملة لمدينة القاهرة ، تضع "هليوبوليس" بكل بساطة بقية المدينة خارج السرد. يمثل هذا الانطواءَ على الفضاء الأقرب والأكثر ألفة إلى الراوية . لا دخل لشخصيات "هليوبوليس" فى تناقضات المدينة الملحَّة ، تلك التى تضع المركز والأطراف بعضهما فى مواجهة بعض لأسباب اجتماعية وثقافية .

أما أحداث "قانون الوراثة" فتقع فى عدة فضاءات وفى أزمنة مختلفة . الراوى هو شاب قاهرى من أصل نوبى يعيش بين ما يسميه "قلب المدينة "، وهو فضاء طفولته، وهو أيضا فضاء اللقاء بالمثقفين ، وهناك أيضا جامعة القاهرة ومظاهرات ١٩٩١ ، وضاحية المعادى حيث يتسكع مع أصدقائه ويتعاطى المخدرات . وتشكل المخدرات فى "قانون الوراثة" انطواء على الذات وأيضًا على "شلة" الأصدقاء وعلى الحى . إنه انطواء الأطراف الذى يعبِّر عن المقاومة السلبية فى مواجهة المدينة الكبيرة. النص إذن يضع هذه الأطراف فى مواجهة وسط البلد ، ولكن المرور من فضاء إلى آخر يشكل جزءا مهمًا من هوية الراوى ، وهو أيضا يتحدث عن جزء آخر من هويته : أصوله النوبية ، من خلال الحديث عن مسيرة الجيل الأول من المهاجرين النوبيين إلى القاهرة ومنهم جده . إذا كان هناك تناقض بين فضاء النوبة وفضاء القاهرة فإن الوجود الملموس

لفضاء النوبة هامشىٌ فى النص ، فلا يمكن إذن أن يتخذ أهمية كافية كى يشكِّل أحد أقطاب التناقض فى الرواية ، وتخففه أيضا التناقضات داخل فضاء النوبة نفسه ، وأهمها ذلك التناقض بين النوبة القديمة والمهجر الجديد . فهناك العديد من التناقضات فى هذا النص ، بين النوبة والقاهرة ، بين "الجيتو النوبى" وبقية المدينة ، بين الضاحية والمركز . إن تشتُّت التناقضات يخفف من حدتها ، وهنا أيضا تتضح الفروق بين هذا التصور وصورة المدينة فى "زقاق المدق" التى تتميز بثنائيتها الشديدة .

الهوامش

(١) Italo Calvino, Les villes invisibles, p.75 (IV, Les villes et les signes, 5

قمنا بترجمة هذا الجزء بأنفسنا، لأنه عند رجوعنا إلى الترجمة العربية (ياسين طه حافظ، مدن لا مرئية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٤) تبين لنا أن هناك فرقا بينها وبين الترجمة الفرنسية للرواية. فرجعنا إلى الأصل بالإيطالى، فتبين أن هناك خطأ فى الترجمة العربية، التى تتحدث عن "رابطة بين مدينة ومدينة"، وليس "بين المدينة والكلمات التى تصفها"، كما هو مقصود هنا. وإليكم الأصل الإيطالى:

"Nessuno sa meglio di te, saggio Kublai, che non si deve mai confondere la città col discorso che la descrive. Eppure tra l'una e l'altro c'è un rapporto."Italo Calvino, Le città invisibili, Einaudi, 1972, Torino.

(٢) ريشار جاكمون، بين كتبة وكتاب، الحقل الأدبى فى مصر المعاصرة، ترجمة بشير السباعى، دار المستقبل العربى، القاهرة، ٢٠٠٤.

(٣) بيار بورديو، محاضرة فى الكوليج دى فرانس، ١٦/٢/٢٠٠٠، حول نقد كتاب لكلارك عن الفن المعاصر . .

The painting of modern art in the art of Manet and followers.

(٤) انظر RAYMOND, André, Le Caire, Paris, Fayard, 1993.

(٥) HASSAN, Fayza, "Quartiers oubliés, étude sociale d'un lieu de mémoire", Lettre d'information électronique de l'OUCC n°4, [en ligne] avril 2003, p.14. Disponible sur: http://www.cedej.org.eg

(٦) المصدر نفسه، ص ١٥.

(٧) PUIG, Nicolas, "L'avenue Muhammad" Alî au Caire : musiciens professionnels et centralité d'un lieu.", in Lettre d'information électronique de l'OUCC n°4, [en ligne] avril 2003, p.21. Disponible sur: http://www.cedej.org.eg.

(٨) WORINGEN, Frank, "Compte rendu de recherches dans le quartier du centre-ville", in Lettre d'information électronique de l'OUCC n°4, [en ligne] avril 2003, p.16. Disponible sur: http://www.cedej.org.eg

(٩) GUILLET, Marianne, "Maadi, 1902-1962, histoire sociale d'un quartier du Caire", à partir d'une interview de Samir Raafat - l'auteur de cet ouvrage qui était à l'époque, à paraître, Lettre d'information de l'OUCC n°36, avril 1994, p.42.

إن هذا الجزء عن المعادى معتمد جزئيا على المعلومات التى وردت فى هذه المقالة.

(١٠) علاء الديب، أيام وردية، القاهرة، دار الهلال، ٢٠٠٢، ص ١٣٤ .

(١١) المصدر نفسه، ص ١٣٥ .

(١٢) AL-KADi, Galîla, "La division sociale de l'espace au Caire, ségrégation et contradictions", Maghreb-Machrek n°110, 1985, p.48.

(١٣) يعتمد هذا الجزء على مقالة جليلة القاضى التى سبق ذكرها. وكل المقطوعات أخذت من هذه المقالة.

(١٤) MADOEUF, Anna, "Cohérence et cohésion d'un espace, une présentation de la ville ancienne du Caire", Egypte/Monde arabe n°22-2ème trimestre 1995, p.108-110.

(١٥) المصدر نفسه، ص ١١١ .

(١٦) المصدر نفسه، ص ١٠٤- ١٠٥ .

(١٧) MADOEUF, Anna, Résumé de thèse, Lettre d'information de l'OUCC n°47, décembre 1997, p.13.

(١٨) AL-KADi, Galîla, "La division sociale de l'espace au Caire, Ségrégation et contradictions", Maghreb-Machrek n°110, 1985, p.35.

(١٩) MADOEUF, Anna, Résumé de thèse, Lettre d'information de l'OUCC n°47, décembre 1997, p.11.

(٢٠) المصدر نفسه، ص ١١ .

(٢١) KERBOEUF, Anne-Claire, "La restauration du centre-ville du Caire, Enjeux sociaux et historiques d'un projet urbain", Lettre d'information électronique de l' OUCC n°4, [en ligne] avril 2003, p.9. Disponible sur: http://www.cedej.org.eg

(٢٢) HESHMAT, Dina, Mâlik al-Hâzîn d'Ibrâhîm Aslân (né en 1935) ou La marginalité dans la ville, Mémoire présenté en vue de l'obtention du DEA en Etudes arabes et orientales, sous la direction de Abdallah Cheikh Moussa et Ludvik Kalus, Université de Paris-Sorbonne, Paris IV, 1998.

(٢٣) JACQUEMOND, Richard, "Le Caire tel que je ne l'ai pas lu dans les romans", Lettre d'information de l'OUCC n°50, janvier 2000, p.45.

(٢٤) GUILLET, Marianne, "Maadi, 1902-1962, histoire sociale d'un quartier du Caire", à partir d'une interview de Samir Raafat - l'auteur de cet ouvrage qui était à l'époque, à paraître, Lettre d'information de l'OUCC n°36, avril 1994, p.43.

(٢٥) حديث مع يوسف شعبان، ٢٠٠٣/١١/٢٨ . يوسف شعبان شاعر يسكن فى عين شمس فى شمال القاهرة وعمل لفترة طويلة بالكرية فى مصر الجديدة. هذا الجزء عن تطور مصر الجديدة معتمد على الحديث معه.

(٢٦) صبرى حافظ، جماليات الرواية الجديدة: القطيعة المعرفية والنزعة المضادة للغنائية، ألف ، رقم ٢١، ٢٠٠١.

(٢٧) RAGIH, Abû Zayd, "Habitat et société urbaine dans l'Egypte contemporaine", Lettre d'Information de l'OUCC n°43, janvier 1996, p.21.

(٢٨) المصدر نفسه، صفحة ٢٢ .

(٢٩) SEJOURNE, Marion, "Actualité d'une croissance métropolitaine qui ne fléchit pas", Lettre d'information électronique de l'OUCC n°3, [en ligne] octobre 2002, p.7-8. Disponible sur: http://www.cedej.org.eg

(٣٠) المصدر نفسه، ص ٧ .

(٣١) المصدر نفسه، ص ٧ .

(٣٢) SEJOURNE, Marion, "Actualité d'une croissance métropolitaine qui ne fléchit pas", Lettre d'information électronique de l'OUCC n°3, [en ligne] octobre 2002, p.6-7. Disponible sur http://www.cedej.org.eg

(٣٣) المصدر نفسه ، ص ٦ .

(٣٤) المصدر نفسه، ص ٦ .

(٣٥) RAGIH, Abû Zayd, "Habitat et société urbaine dans l'Egypte contemporaine", Lettre d'Information de l'OUCC n°43, janvier 1996, p.16.

(٣٦) المصدر نفسه، ص ١٧ .

(٣٧) هذا التعبير لجان شارل دبيول، وجاء في مقالة أنا مادوف

Anna MADOEUF, "Images de la ville ancienne du Caire dans la littérature égyptienne contemporaine", Supplément à la Lettre d'information de l'OUCC n°43, janvier 1996, p.31

(٣٨) Voir à ce propos DEPAULE, Jean Charles, "Compte rendu de Mission", Lettre d'Information électronique de l'OUCC n°2, [en ligne] janvier 2002, p.10-16. Disponible sur: http://www.cedej.org.eg.

(٣٩) Voir aussi à ce propos BARGE, Célam, "La mobilité quotidienne: une manière d'appréhender la ville", Lettre d'information de l'OUCC n°47, décembre 1997, p.16-28.

(٤٠) Cité dans Lettre d'information électronique de l'OUCC n°1, [en ligne] janvier 2001, p.8. Disponible sur: http://www.cedej.org.eg

(٤١) SEJOURNE, Marion, "Actualité d'une croissance métropolitaine qui ne fléchit pas", Lettre d'information électronique de l'OUCCn°3, [en ligne] octobre 2002, p. 8. Disponible sur http://www.cedej.org.eg

(٤٢) MADOEUF, Anna, "Images de la ville ancienne du Caire dans la littérature égyptienne contemporaine", Supplément à la Lettre d'Information de l'OUCC n°43, janvier 1996, p.31.

(٤٣) نجيب محفوظ، زقاق المدق، بيروت، دار القلم، أول طبعة ١٩٧٢.

إبراهيم أصلان، عصافير النيل، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٩.

حمدى أبو جليل، لصوص متقاعدون، ميريت، القاهرة، ٢٠٠٢.

مى التلمسانى، هليوبوليس، دار شرقيات، القاهرة، ٢٠٠٠.

ياسر عبد اللطيف، قانون الوراثة، ميريت، القاهرة، ٢٠٠٢.

يوسف إدريس، النداهة، مكتبة مصر، القاهرة.

(٤٤) نجيب محفوظ، اللص والكلاب، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٦١.

يوم قتل الزعيم، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٨٥.

ثرثرة فوق النيل، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٦٦.

ميرامار، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٦٧.

أولاد حارتنا، بيروت، دار الآداب، ١٩٦٧.

(٤٥) JACQUEMOND, Richard, Le champ littéraire égyptien depuis 1967, thèse de doctorat, sous la direction de Claude-France AUDEBERT, Aix-Marseille I, 1999, p. 432.

(٤٦) المرجع نفسه ، ص٤٢٦ – ٤٢٧ .

(٤٧) هناك عاملان يسمحان بتحديد التاريخ، أولا الإشارة إلى "أهوال الظلام والغارات" التى تدوم منذ "خمس" سنوات والإشارة إلى هزيمة إيطاليا (ص٣٢). وفى مقالته يجادل ماروپس ديب ضد غالى شكرى، الذى كان يرى أن الرواية كتبت سنة ١٩٤١-١٩٤٢ .

" Najib Mahfuz's Midak Alley: a socio-cultural analysis Marius DEEB, "

(٤٨) SANSOT Pierre, Poétique de la ville, Paris, Méridiens Klincksieck, 1994, p.314.

(٤٩) فاطمة الزهراء، الرمزية فى أدب نجيب محفوظ، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١، ص ٧٨.

(٥٠) "فهو بالضبط هذا التناقض بين ما يمكن أن نطلق عليه عالم الزقاق والعالم خارج هذا الزقاق الذى يمثل الإشكالية المركزية فى الرواية".

Marius Deeb, Najib Mahfuz's Midak Alley: a socio-cultural analysis

(٥١) محمود أمين العالم، من "عبث الأقدار" إلى "السراب" فى "نجيب محفوظ، إنتاج نصف قرن"، غالى شكرى، بيروت/القاهرة، دار الشروق، ١٩٨٩ . ومن ناحية أخرى، فإن العالم يرى الثنائية الأساسية بين حميدة ورضوان: "تقوم الثنائية أساسا بين حميدة رمز التمرد وعدم الرضى والطموح، والسيد الحسينى رمز الرضا بالقضاء والقدر." وبالنسبة إلى العالم، فإن خروج حسين كرشة وعباس من الزقاق مشابه إلى حد ما. ولكنه لا يقدر بما فيه الكفاية رغبة حسين فى الهروب من الزقاق ، وهى الرغبة التى تقربه من حميدة، "أخته بالرضاعة".

(٥٢) إننا نقتبس هنا الجزء نفسه الذى وضعته أنا مادوف فى نهاية جزء يخص "أطراف المدينة الاجتماعية والمكانية". "إن التغييرات فى حياة سيد عويس والتى تواكب مراحل صعوده الاجتماعى المختلفة، مرتبطة ارتباطا مباشرا بابتعاده التدريجى عن حيه الأصلى. فيشكل الخروج من الأحياء القديمة مرحلة حاسمة من (...) صعوده الاجتماعى، وعكس ذلك فإن البقاء فى هذه الأحياء يعنى إعادة إنتاج النماذج القديمة. (...) ونجد هذه الإشكالية أيضا فى عمل نجيب محفوظ حيث نجد بعض التجار الأغنياء بين عالمين، فإذا كانوا لا يزالون يملكون محلاتهم فى المدينة القديمة، فإنهم لم يعودوا يعيشون بها وأطفالهم لا صلة لهم بها. فيعيش تاجر زقاق المدق فى الحلمية "فترعرع الأبناء [قاضٍ ومحامٍ وطبيب] فى وسط جديد منقطع الأسباب ببيئة التجار وأوساطهم، وسط يضمر بلا ريب نوعا من الاحتقار للمهن الحرة جميعا".

(٥٣) تشير أنا مادوف أيضا إلى هذه الفكرة: "إن الزقاق هو عالم ووسط يرضى به البعض فى حين أن البعض الآخر – خصوصًا الشباب – يحلم بآفاق جديدة وبحياة مختلفة تماما، تكون بالضرورة فى أماكن أخرى من المدينة. فإذا كان لا يمكن تخيل التغيير فى المكان نفسه، فلا بد من الرحيل حيث يوجد التغيير".

MADOEUF, Anna, "Images de la ville ancienne du Caire dans la littérature égyptienne contemporaine", Supplément à la lettre d'information de l'OUCC n°43, janvier 1996, p.15.

(٥٤) ويشير ماريوس ديب إلى هذا التشابه فى الأسماء فى تحليله للرواية: "فليس من قبيل الصدفة أن يحدث اللقاء الأول بين حميدة وفرج إبراهيم فى مؤتمر سياسى. يلمح محفوظ هنا إلى أن طبيعة الحملات الانتخابية ليست ببعيدة عن مهنة فرج إبراهيم. إن اختيار محفوظ الدقيق لهذين الاسمين يعيد تشكيل نوع من الوحدة أو دائرة مكتملة: إبراهيم فرحات وفرج إبراهيم!".

Critical" Najib Mahfuz's Midak Alley: a socio-cultural analysis" DEEB, Marius, Perspectives on Naguib Mahfouz, Washington, Three Continents Press, 1991, p.33.

(٥٥) حتى إذا كان ثمة أناس أشرار فى الزقاق فليس هناك أناس طيبون بشكل حقيقى فى المدينة، أو أنهم غير موجودين فى الرواية.

(٥٦) SANSOT Pierre, Poétique de la ville, Paris, Méridiens Klincksieck, 1994, p.207.

(٥٧) SANSOT Pierre, Poétique de la ville, Paris, Méridiens Klincksieck, 1994, p.213-222

(٥٨) ليست حميدة هى الوحيدة التى تحمل "اسم دلع" له رنين غير عربى ، فهذا هو أيضا حال معلم الموسيقى، "الفتى الغريب": "سوسو".

(٥٩) وتنعكس على مأساة الشيخ درويش، وهو إحدى الشخصيات الثانوية فى الرواية، هذه التغييرات : " فى شبابه، كان الشيخ درويش يدرّس اللغة الإنجليزية فى إحدى المدارس التابعة لوزارة الأوقاف. ولكن عندما اندمجت هذه المدارس ومدارس وزارة التربية والتعليم أصبح موظفا فى وزارة الأوقاف وانتقل من الدرجة السادسة إلى الدرجة الثامنة على سلم الخدمة. فأصبح درويش هكذا أحد ضحايا الصدام بين عالمين، العالم التقليدى والعالم الحديث. (...). لا يعيش الشيخ درويش فى أى مكان لأنه لا ينتمى إلى زقاق المدق ولا إلى العالم الذى يجاوز هذا الزقاق. أو لعله ينتمى إلى العالمين فى أن واحد، فهو أفندى أصبح شيخا".

in Critical" Najib Mahfuz's Midak Alley: a socio-cultural analysis" DEEB, Marius, Perspectives on Naguib Mahfouz, Washington, Three Continents Press, 1991, p.34.

(٦٠) نجد المشهد نفسه فى قصة يوسف إدريس القصيرة "النداهة" ، وهو المشهد الذى يتناول إحساس فلاحة قادمة إلى العاصمة بالدوخة الشديدة. (يوسف إدريس، النداهة، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٦٩، ص١٤-١٦) .

(٦١) SANSOT Pierre, Poétique de la ville, Paris, Méridiens Klincksieck, 1994, p.318.

(٦٢) وهكذا نصل إلى نفس استنتاج ماريوس ديب الذى يقول إن "ما يشكل الإشكالية الرئيسية فى الرواية هو بالضبط التناقض بين ما يمكن أن نسميه عالم زقاق المدق والعالم خارج زقاق المدق".

in Critical" Najib Mahfuz's Midaq Alley: a socio-cultural analysis" DEEB, Marius, Perspectives on Naguib Mahfouz, Washington, Three Continents Press, 1991, p.27.

(٦٣) RASH'D, Amîna Dictionnaire Universel des Littératures, sous« Idrîs Yûsuf la direction de Béatrice Didier, Paris, PUF.

(٦٤) المرجع نفسه .

(٦٥) المرجع نفسه .

(٦٦) P.M.KURPERSHOEK, The Short Stories of Yûsif Idrîs, A Modern Egyptian Author, The Netherlands, Leiden E.J Brill, 1981, p.79.

(٦٧) Pierre Sansot, Poétique de la ville, Paris, Méridiens Klincksiek, 1994, p.81.

(٦٨) المرجع نفسه ، ص٨٥ .

(٦٩) ص ١٦.

(٧٠) يوسف إدريس، قاع المدينة، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٥٨.

(٧١) Anna Madoeuf," Images de la ville ancienne du Caire dans la littérature égyptienne contemporaine", .

Supplément à la Lettre d'Information de l'OUCC n° 43, janvier 1996, p.43.

لا يتناول عمل إدريس الثنائية بين عالم الريف وعالم المدينة فقط، وإنما أيضا التناقضات فى قلب عالم المدينة ، وهى التناقضات التى عمق إدريس معرفته بها من خلال عمله كطبيب فى الأحياء الأكثر فقرا فى القاهرة مثلما فى هذه القصة، قاع المدينة ، التى تحللها هنا أنا مادوف ضمن أعمال حديثة أخرى.

(٧٢) أنيس البياع، "صراع الأضداد فى عالم يوسف إدريس"، فى "يوسف إدريس بقلم هؤلاء"، مكتبة مصر، القاهرة، ص ٣٠٤.

(٧٣) إبراهيم أصلان، مالك الحزين، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٢، ص١٦٢-١٦٣.

(٧٤) محمود الوردانى، أوان القطاف، دار الهلال، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٧٧.

(٧٥) كثيرا ما نجد هذه الإشكالية فى أعمال يوسف إدريس، فنجد إشكالية الالتباس فى العلاقات الجنسية فى "بيت من لحم" وفى "العيب" على سبيل المثال.

(٧٦) هكذا تفسر منى ميخائيل نهاية القصة: "فى نهاية القصة تدخل فتحية إلى العالم الحقيقى وتتحمل بالكامل المسؤولية عن نفسها وعن مصيرها".

MIKHAIL, Mona, Studies in the short fiction of Mahfouz and Idris, New-York and London, New-York University Press, 1992, p.110.

(٧٧) إبراهيم أصلان، بحيرة المساء، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٢ [طبعة أولى ١٩٧١].

(٧٨) إبراهيم أصلان، مالك الحزين، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٢ [طبعة أولى ١٩٨٣].

(٧٩) إبراهيم أصلان، وردية ليل، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٢.

(٨٠) حديث مع الكاتب، ٢٩ نوفمبر ٢٠٠٣.

(٨١) المرجع نفسه.

(٨٢) وإن لم يعد عاملا بسيطا عندما خرج من البريد، بل "مسئولا عن مكتب كان يجمع نحو ستين موظفا"، المرجع نفسه.

(٨٣) إبراهيم أصلان، حكايات من فضل الله عثمان، القاهرة، ميريت، ٢٠٠٣.

(٨٤) انظر أيضا "مالك الحزين".

(٨٥) انظر أيضا "بحيرة المساء"، الملهى القديم.

(٨٦) MADOEUF, Anna, "Images de la ville ancienne du Caire dans la littérature égyptienne contemporaine", Supplément à la Lettre d'Information de l'OUCC n°43, janvier 1996, p.32.

(٨٧) بل ومثيرا للطموح ، فيشير النص مثلا إلى أن وضعه كموظف والمبلغ الكبير الذى أودعه فى أمانات المستشفى هما اللذان أثارا اهتمام أفكار (ص٦٧).

(٨٨) وقد أشرنا إلى الظاهرة نفسها فى تحليلنا لقصة يوسف إدريس.

(٨٩) عبد المنعم تليمة، "إبراهيم أصلان، كتابة توائم بين الجمالى والوطنى"، ص ٥١ - ٥٥.

(٩٠) فريدة النقاش، "عصافير النيل"، الأهالى، ١٢ أبريل ٢٠٠٠.

(٩١) HESHMAT, Dina, Mâlik al-Hazîn d'Ibrâhîm Aslân, La marginalité dans la ville, mémoire de DEA, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV).

(٩٢) إبراهيم أصلان، مالك الحزين، بيروت، دار الآداب، ١٩٩٢، ص ١٤١.

(٩٣) شخصية الجدة هانم تذكرنا بشخصية أخرى لأصلان وهى المرأة العجوز التى كانت تنام على الشاطئ تحت أقفاص فى قصة "الملهى القديم" من مجموعة "بحيرة المساء".

(٩٤) فريدة النقاش، "عصافير النيل"، الأهالى، ١٢ أبريل ٢٠٠٠.

(٩٥) كريم سامى، "عصافير النيل لإبراهيم أصلان: نقاش أدبى"، الحياة، ١ نوفمبر ١٩٩٩.

عبده وازن، "اختفاء الجدة ذريعة للبحث عن الماضى"، الحياة، ٢٢ يناير ١٩٩٩: "اختفاء الجدة إذن هو الحدث الرئيسى فى الرواية ، وقد قاد الحفيد عبد الله إلى البحث عن ماضى أبيه وأمه وخاله وعن الحى الذى نشأت الأسرة فيه وعن ماضيه الشخصى أيضا".

(٩٦) CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, Dictionnaire des symboles, Paris, Robert Laffont, 1982, p.860.

(٩٧) عبده وازن، "اختفاء الجدة ذريعة للبحث عن الماضى"، الحياة، ٢٢ يناير ١٩٩٩.

(٩٨) حديث مع حمدى أبو جليل، ٣ نوفمبر ٢٠٠٣ يعتمد هذا الجزء على الحديث.

(٩٩) محمد بدوى، "لصوص متقاعدون للمصرى حمدى أبو جليل، كتابة روائية مختلفة لموضوع تقليدى، الحياة رقم ١٤٢٥٠، ٢٦ مارس ٢٠٠٢، ص ١٦.

(١٠٠) نفين النصيرى، "لصوص حمدى أبو جليل المتقاعدون، الخيال داخل مربع ورقة"، أخبار الأدب رقم ٤٨٤، ٢٠ أكتوبر ٢٠٠٢.

(١٠١) منى طلبة، مداخلة فى أثناء مناقشة حول "لصوص متقاعدون" فى مقر حزب التجمع فى الزيتون، ٢٠ مايو ٢٠٠٢.

(١٠٢) Pierre Sansot, Poétique de la ville, Paris, Méridiens Klincksieck, 1994, p.227.

(١٠٣) محمد بدوى، "لصوص متقاعدون للمصرى حمدى أبو جليل، كتابة روائية مختلفة لموضوع تقليدى"، الحياة، رقم ١٤٢٥٠، ٢٦ مارس ٢٠٠٢، ص ١٦.

(١٠٤) نفين النصيرى، "لصوص حمدى أبو جليل المتقاعدون: الخيال داخل مربع ورقة"، القاهرة، أخبار الأدب رقم ٤٨٤، ٢٠ أكتوبر ٢٠٠٢.

(١٠٥) محمد بدوى، "لصوص متقاعدون للمصرى حمدى أبو جليل: "كتابة روائية مختلفة لموضوع تقليدى"، الحياة رقم ١٤٢٥٠، ٢٦ مارس ٢٠٠٢، ص ١٦ . وفى المقالة نفسها يقارن بدوى بين الطريقة التى يعالج بها حمدى أبو جليل فضاء مغلقا نسبيا وهامشيا لأسلوب محفوظ فى "زقاق المدق" وأصلان فى "مالك الحزين": "حيث يأخذ المكان الضيق المغلق على نفسه دور البطولة، فنتذكر قول نجيب محفوظ عن زقاق المدق بأنه مصيدة ونتذكر إمبابة مالك الحزين التى ترسم لوحدة العلاقات اليومية بتفصيلاتها، وزخمها. فى الروايات الثلاث حياة هامشية مبعدة ونفحة سخرية، لكنها لدى محفوظ ملجومة بالكتابة الواقعية الأخلاقية، ولدى إبراهيم أصلان سخرية شفيفة حانية مبطَّنة بفنائية مكتومة، فى "لصوص متقاعدون" سخرية مدمرة تكشف عن شك يكاد يتحول إلى يقين فى لا منطقية العالم وخداعه لنا".

(١٠٦) يعطى الراوى للفلاحين الذين يسكنون قراهم القيم الإيجابية نفسها التى يعطيها للبدو فيتميز فوزى والد عادل ونجار القرية بأمانة غير موجودة فى منشية ناصر كلها.

(١٠٧) محمود قرنى، حديث، "الروائى والقاص حمدى أبو جليل يحتفى بلصوصه المتقاعدين: والمؤسسة الثقافية استوعبت المثقفين ولكن السؤال: ماذا صنعت بهم وماذا صنعوا بها؟"، لندن، القدس العربى، ٣ أبريل ٢٠٠٢.

(١٠٨) يذكرنا هذا بميكروفون جامع الكيت كات فى "مالك الحزين" حتى إذا كانت الأخبار التى نُشرت من خلاله مختلفة تماما فكان عم عمران يروى تاريخ فضاء إمبابة.

(١٠٩) حديث مع الكاتبة، فى القاهرة، ٢٠٠٣/٧/٣

(١١٠) حديث مع الكاتبة فى جريدة لا مونتان La Montagne ٢٠٠٣/٢/٢٢.

(١١١) المصدر نفسه .

(١١٢) مى التلمسانى، دنيازاد، شرقيات، القاهرة ١٩٩٧ . قوبلت هذه الرواية بحماس لدى النقاد فى مصر وترجمت إلى عدة لغات منها الألمانية والإنجليزية والكاتالونية والإسبانية والفرنسية والهولندية.

(١١٣) السينما العربية من المحيط إلى الخليج، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٩٤.

قراءة المسرح، القاهرة، أكاديمية الفنون، ١٩٩٦.

ثلاث مسرحيات لفرناندو أرابال (ترجمة جماعية)، القاهرة، أكاديمية الفنون، ١٩٩٦.

المونتاج السينمائى، القاهرة، أكاديمية الفنون، ١٩٩٧.

"لماذا تقرأ الأدب الكلاسيكى؟"، القاهرة، هيئة قصور الثقافة، ١٩٩٩.

المدارس السينمائية الكبرى، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠.

فؤاد التهامى وزهرة المستحيل، القاهرة، صندوق التنمية الثقافية، ١٩٩٥.

(١١٤) الاقتباس الأول فى صيغة المتكلم والثانى فى صيغة الغائب. سنعود إلى الانتقال من صيغة إلى أخرى فى الجزء الخاص بتقنيات السرد.

(١١٥) نفين النصيرى، "مكانيات التاريخ فى السرد، القاهرة أو البحث عن المكان المفقود، دراسة مقارنة بين "قطعة من أوروبا" لرضوى عاشور و"خرائط للموج" لسهام بيومى و"هليوبوليس" لمى التلمسانى"، ورقة تم تقديمها يوم ١٩ أكتوبر ٢٠٠٣ فى مؤتمر الرواية والمدينة المنعقد فى القاهرة من ١٨ إلى ٢٢ أكتوبر ٢٠٠٣.

(١١٦) SANSOT, Pierre, Poétique de la ville, Paris, Méridiens Klincksiek, 1994, p.364.

(١١٧) المصدر نفسه، ص ٣٦٥.

(١١٨) إدوارد سعيد، "خارج المكان"، ترجمة فواز طرابلسى، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٠.

(١١٩) صبرى حافظ، مرثية عالم ينهار والحنين إلى مخزون الذاكرة Alarabonline, 3/03/2002.

(١٢٠) يبدو أنه لا وجود للرجال فى هذه العملية وشخصيات الرجال هى الأقلية فى هذا النص.

(١٢١) نفين النصيرى، "مكانية التاريخ فى السرد، القاهرة أو البحث عن المكان المفقود، دراسة مقارنة بين "قطعة من أوربا" لرضوى عاشور" و"خرائط للموج" لسهام بيومى، و"هليوبوليس" لمى التلمسانى"، ورقة قُرئت يوم ١٩ أكتوبر ٢٠٠٣ فى المؤتمر حول الرواية والمدينة الذى انعقد فى القاهرة من ١٨ إلى ٢٢ أكتوبر.

(١٢٢) محمد رمزى، القاموس الجغرافى للبلاد المصرية - القسم الثانى من الجزء الأول، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤.

(١٢٣) محمد كمال السيد محمد، "أسماء ومسميات من مصر القاهرة"، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

(١٢٤) SANSOT, Pierre, Poétique de la ville, Paris, Méridiens Klincksiek, 1994, p.278.

(١٢٥) الراوية هى التى اختارت أن تقدم الأشياء بهذه الطريقة المثالية عندما قررت أن تحكى من وجهة نظرها تاريخ فضاء هليوبوليس:

"ومن المؤكد أن هذه النصوص لا تقف موقف الضد من التاريخ بل تعلن أفول التاريخ كميتا-نص كبير وتحتفى بالتعددية فى تأويل وتفسير التاريخ".

نفين النصيرى، "مكانيات التاريخ فى السرد، القاهرة أو البحث عن المكان المفقود، دراسة مقارنة بين "قطعة من أوروبا" لرضوى عاشور، و"خرائط للموج" لسهام بيومى و"هليوبوليس" لمى التلمسانى"، ورقة تم تقديمها يوم ١٩ أكتوبر ٢٠٠٣ فى مؤتمر الرواية والمدينة المنعقد فى القاهرة من ١٨ إلى ٢٢ أكتوبر ٢٠٠٣.

(١٢٦) العباسية هو حى تسكنه الطبقات المتوسطة بُنى فى عهد الخديوى إسماعيل يقع على مقربة من وسط البلد. يأتى اسمه من اسم الخديوى عباس الذى أمر ببناء هذا الجزء من المدينة.

(١٢٧) يرى صبرى حافظ أن "هذا الفصل الذى يتحدث عن انقراض مهنة الخياطة التقليدية التى كانت تعد جهاز العروس، يعد المقابل النسوى لراوى المقهى فى "زقاق المدق" الذى استغنى عنه المعلم كرشة بعد ظهور الراديو".

صبرى حافظ، "هليوبوليس، مرثية عالم ينهار والحنين إلى مخزون الذاكرة"، alarabonline 3/3/2003.

(١٢٨) المصدر نفسه .

(١٢٩) HESHMAT, Dina, Mâlik al-Hazîn d'Ibrâhîm Aslân, La marginalité dans la ville, mémoire présenté en vue de l'obtention du DEA, 1998, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV).

كنا قد وصفنا فى هذا العمل كيف أن العالم الحسى لقمع انتفاضة ١٩٧٧ داخل فضاء إمبابة مبنى فى تناقض تام مع فضاء إمبابة، أو بمعنى أدق مع فضاء إمبابة فى ذاكرة سكانها: "يقع هذا المشهد عند قمع

انتفاضة ليلة ١٨ يناير ١٩٧٧ ، وهو من آخر المشاهد عبر الرواية ، ذلك الذى نرى فيه قوات مكافحة الشغب تقتحم إمبابة وتضرب الناس بالقنابل المسيلة للدموع. تتبين من النص أن هذه القوات غريبة عن إمبابة بطرق مختلفة. أولا من خلال الإحساس أن إمبابة أصبحت مدينة صغيرة يحاصرها العدو ، وثانيا من خلال تدخل عناصر حسية غير معتاد عليها. ويبدأ هذا المشهد عندما يريد جابر اللبّان أن يذهب إلى الزمالك على دراجته لكى يتزود من هناك باللبن والزبادى فيُضطرٌ إلى الرجوع إلى إمبابة عندما يرى "أعدادا كبيرة من عساكر الأمن المركزى تسد الكبارى والطرق المؤدية إلى الجيزة" (ص١٥٣). تحاصر عساكر الأمن المركزى إمبابة وكأنها تريد أن تفصلها أكثر عن المدينة. وتأتى هذه العساكر من خارج إمبابة، من المدينة. وأيضا فإن مشهد هلوسة قدرى يؤكد فكرة أن إمبابة مدينة محاصرة بقوات دخيلة عليها: "هلوس بكلمات ماكبث إن علقوا الرايات على أسوارنا الخارجية ما زالت الصرخة هى أنهم قادمون وقوة مدينتنا ستضحك هزءا من الحصار" (ص١٥٧). مصطلحات "أسوارنا الخارجية" و"مدينتنا" بصيغة الجمع، الضمير وكلمة "الحصار" تدل هنا على هذا الخيال الذى يرى نفسه محاصرا.

إن هذا القمع الغريب والدخيل على بيئة إمبابة يرتبط فى أذهان سكان إمبابة بالمدينة، وتلك فكرة تؤكدها عناصر أخرى فى النص. فيظهر عدد من العناصر الحسية الغريبة تماما عن العالم الحسى المعتاد لسكان إمبابة. المشهد الذى نرى فيه الشيخ حسنى فى وسط الميدان يحيل إلى وجود قوات الأمن فقط من خلال حاسة الشمّ والسمع واللمس. ينتبه الشيخ أولا إلى هذه الرائحة الحادة التى تفرزها القنابل المسيلة للدموع ، وهذا العنصر يتكرر بعد ذلك عدة مرات: "رائحة غريبة حرقت أنفه". هناك أيضا هذا الانفجار الذى يسمعه الشيخ دون أن يستطيع تحديد مصدره ، ثم صوت الأقدام القادمة من بعيد. الأهمية التى تتخذها هنا وصف الرائحة الحارقة تبدو لنا ذات دلالة حيث إنها تذكر بتلك الروائح فى القاهرة المحترقة عند رجوع يوسف النجار لإمبابة وحيث إنها النقيض الكامل لعبق الكيت كات فى ذاكرة سكانه، وهذا ليس فقط بسبب طبيعتها الكريهة ولكن أيضا بسبب كونها غير طبيعية. رائحة القنابل المسيلة للدموع تلك والتى تقتحم فضاء إمبابة بعنف هى فى الحقيقة رائحة قادمة من الخارج وبالتالى فإنها تنتمى إلى المدينة وإلى الحداثة".

(١٣٠) حديث مع الكاتبة، فى القاهرة، ٢٠٠٣/٧/٢.

(١٣١) نفين النصيرى، "مكانيات التاريخ فى السرد، القاهرة أو البحث عن المكان المفقود، دراسة مقارنة بين قطعة من أوربا" لرضوى عاشور و"خرائط للموج" لسهام بيومى و"هليوبوليس" لمى التلمسانى"، ورقة تم تقديمها يوم ١٩ أكتوبر ٢٠٠٣ فى مؤتمر الرواية والمدينة المنعقد فى القاهرة من ١٨ إلى ٢٢ أكتوبر ٢٠٠٣.

وحيث إن أبطال الروايات الثلاث يفتقدون ما يصفه باشلار بـ "الألفة فى الفضاء الداخلى" ولم يعودوا قادرين على سكنى فضائهم الحيوى باتساق مع كل تناقضات الحياة الراهنة، وصاروا عاجزين عن تثبيت جذورهم يوما بعد يوم فى ركن من العالم ليكون فضاءهم الخاص والأول، فقد لجأ جميعهم إلى استحضار ذلك الزمن الآخر القابع فى تلافيف الذاكرة الطفولية البعيدة – القريبة، فصارت الكتابة عملية للبحث عن المكان المفقود وللإجابة عن أسئلة ظلت تراوغ أبطال الروايات الثلاث.

تلجأ "ماهى" فى هليوبوليس إلى الذاكرة بوصفها وسيلة لإدراك مراحل التحول التى ألمت بها لاستعادة "تلك اللحظة الغامضة فى الطفولة التى تحولت فيها إلى ماريونيت، إلى ظل أو قناع أو شىء يشق عليها تعريفه واعية" ص ١٥.

التاريخ الرسمى إذن أو "التذكارى" كما يعرفه نيتشه أصبح فى الخلفية ، أما الحكىُ أو التاريخ الشخصى فأصبحت له الصدارة، والذى يتشكل وفقا للمخيلة الخاصة وتبعا لوجهه النظر المتبناة، هو الذى يعطى للأشياء معنى.

(١٣٢) حديث مع الكاتب، ٤ يوليو ٢٠٠٣.

(١٣٣) المرجع نفسه.

(١٣٤) المرجع نفسه.

(١٣٥) This sense of possibility, of meeting and of movement, is a permanent" element of my sense of cities" WILLIAMS, Raymond, The country and the city, New-York, Oxford University Press, 1973, p.6.

(١٣٦) SANSOT, Pierre, Poétique de la ville, Paris, Méridiens Klincksiek, 1994, p.123.

(١٣٧) انظر تيريز عبد المسيح، "تساؤلات حول الأجوبة الملتبسة"، مجلة المدى، بيروت، ٢٠٠٢.

(١٣٨) SANSOT, Pierre, Poétique de la ville, Paris, Méridiens Klincksiek, 1994, p.284.

(١٣٩) المصدر نفسه، ص٢٧٧.

(١٤٠) انظر إلى الجزء ٤، الجزء الخاص بالميكروباصات.

(١٤١) فى المترو، على العكس، تختلط الأجسام والوجوه فى إرهاق غير واضح المعالم وتتجدد بسرعة تجردها من أى فردية حقيقية. إن زحام المترو ليس زحاما عاديا. فلنتخيل زحام المساء فى الشوارع الكبيرة، فحتى إذا كان زحاما كثيفا فهو يبدو فى نفس الوقت شفافا، مساميًا، شبحيا إلى حد ما. يبدو من السهل الدخول فيه دون أن يطيح بك أحدهم. (...) باختصار، لا يتميز بلزوجة زحام المترو الموحد حيث يتخلى الإنسان عن المطالبة باختلافه ويوافق على أن وجهه بل وابتسامته الخاصة أو حتى ألمه الخاص تُنتَزع منه. لقد تم إلغاء كل ما هو مجانى ولا يتبقى إلا الضرورة والعمل، فتبدو نظرات المسافرين حتى إذا كانوا يقرأون وكأنها عمياء ، وفى كل الأحوال لم تعد تمتلك حرية المشاكسة تلك، حيوية الإنسان الذى يحاول أن يفهم تنوع العالم المتحرك، أن يفهم مملكته، كما كان يفعل، على سبيل المثال، راكب الأوتوبيس فى الجزء الخلفى، هناك

أتوبيسات فى باريس الجزء الخلفى منها لا سقف له ومخصص للوقوف فقط فيسمح للركاب أن يتفرجوا على المدينة . هنا لم تعد الوجوه تتطلع إلى شرف التعبير، فهى لا تنتظر إلا الخروج إلى السطح للعودة إلى شكلها المعتاد. ولكننا لا يمكننا أن نضع هذا التناقض على مستوى كونى: السماء والأرض، الضوء والظلام. بالتأكيد أسطورة ممرات ومقاعد المترو لها نكهتها الأكثر شعبوية (...). ولكن المترو بنزوله المفاجئ تحت الأرض، بكتلته الصوتية، يذكرنا بعمالقة الحقبة الصناعية كما يحمل رمز القضيب .(...) phallique ، ولكن إذا أردنا أن يكون التناقض كاملا، فلا بد أن ينتمى المترو إلى عالم آخر يدخلنا فى حياة المدينة التحتية، فى حين أننا، إذا نظرنا إلى الأمر من قريب، نجد أن المترو هو فى حقيقة الأمر استمرار للمدينة، فهو يُظهر طبيعة المدينة المرهقة بالنسبة إلى العمال والبسطاء. "الإنسان فيه يتفكك"، "hommes "s'y défont، لا لأنه يقابل فيه الآخرية ولا لأنه يدخل فى بطن الأرض الساخنة ولكن لأنه مجبر على بذل مجهود إضافى فى رحلة العمل اليومية (...). وسريعا ما ظهر [المترو]، بسبب معماره، كشكل عتيق. فقد يمثل، فى إطار الحداثة، ما سوف يخرج سريعا عن الموضة. يذكرنا بمدينة لم تعد مدينتنا وإن شعرنا نحوها بود ما. فكأنه يضعنا، تماما مثل البارات، مثل غرفة البواب، مثل برج إيفيل، فى مواجهة "الحضرى"، فى مواجهة ما هو " قمة الحضر" trop-urbain.

SANSOT Pierre, Poétique de la ville, Paris, Méridiens Klincksieck, 1994, p.210-212.

قدِم شبكة المترو الباريسية هو الذى خلق هذه "الأسطورة"، هذا الخيال المرتبط بالمترو الذى يشير إليه سانسو هنا. فالمترو فى باريس مرتبط فى الأساس بالثورة الصناعية وليس بتوسع مدن ضخمة مثل القاهرة حيث بُنى من أجل الربط بين مركز المدينة وضواحيها. وبالرغم من خصوصية العناصر التى يشير إليها سانسو، إلا أنها مفيدة فى تحليلنا لصورة المدينة فى نص مصرى: خصوصية زحام المترو وطبيعته المرهقة وأخيرا فكرة "الحضرى" وما هو قمة الحضر.

(١٤٢) الكاتب نفسه هو الذى يستخدم هذا الوصف فى حديث يجاوب فيه على سؤال "لماذا اخترت فترة الثمانينيات تحديدا لتدور فيها معظم أجواء الرواية؟": لأن هذه الفترة شهدت ظاهرة المخدرات التخليقية ... هذه الثقافة انتشرت فى ضواحى المدينة وأطرافها البعيدة، وهنا لا أحيل إلى دلالة طبقية لكنى أحدد ثقافة الأطراف بغضِّ النظر عن كونها عشوائية أم راقية. برغم انعزال الثقافة التى نتحدث عنها وهامشيتها إلا أنها كانت تختلف عن الثقافة السائدة ".

حديث مع حسن عبد الموجود، (ياسر عبد اللطيف فى "قانون الوراثة": أرصد صدمة جيل الثمانينيات من حرب الخليج!)، أخبار الأدب، ٣ مارس ٢٠٠٢.

(١٤٣) مارى تريز عبد المسيح، كتابات اليوم: "تساؤلات حول الأجوبة الملتبسة"، مجلة المدى، بيروت، ٢٠٠٢.

(١٤٤) يذكرنا هذا المشهد بمشهد آخر مشابه من رواية "مالك الحزين" لإبراهيم أصلان والذى كان الراوى قد شعر فيه بالوحدة فى قلب المظاهرة: "ولكن هنا وفى إطار ذكريات يوسف للمظاهرات الطلابية عام

١٩٧٢ نجد الفشل. أولا من وجهة نظر يوسف النجار نفسه الذى يحاول أن يغنى مع الآخرين ولكنه لا ينجح فى هذا: "حاولت أن تشاركهم ولكنك لم تقدر أن ترفع صوتك بالغناء" (ص٨٢) ولا ينجح فى أن يندمج فى هذا الفضاء الجماعى الجديد ، فالوحدة التى كان يحاول أن يهرب منها ما زالت موجودة".

"إمبابة مدينة مفتوحة"، دراسة لرواية مالك الحزين لإبراهيم أصلان، أمكنة، العدد الثالث، أغسطس ٢٠٠١، مترجم عن:

Dina Heshmat, Mâlik al-Hazîn d'Ibrâhîm Aslân, La marginalité dans la ville, Mémoire présenté en vue de l'obtention du DEA, sous la direction d'Abdallah Cheikh Moussa et Ludvik Kalus, Université de Paris-Sorbonne, Paris IV, 1998.

(١٤٥) الأمر لم يكن يعنينى، أشاهده كنوع من الفلكلور السياسى، بما يضمه من طلاب متظاهرين وعملاء مباحث وجنود أمن مركزى.

حوار مع حسن عبد الموجود، "ياسر عبد اللطيف فى "قانون الوراثة": أرصد صدمة جيل الثمانينيات من حرب الخليج!"، أخبار الأدب، ٢٠٠٢/٣/٣.

(١٤٦) المصدر نفسه: المشهد الذى نرى فيه الشيخ حسنى فى وسط الميدان يحيل إلى وجود قوات الأمن فقط من خلال حاسة الشم و السمع واللمس. ينتبه الشيخ أولا إلى هذه الرائحة الحادة التى تفرزها القنابل المسيلة للدموع وهذا العنصر يتكرر بعد ذلك عدة مرات: "رائحة غريبة حرقت أنفه". هناك أيضا هذا الانفجار الذى يسمعه الشيخ دون أن يستطيع تحديد مصدره ثم صوت الأقدام القادمة من بعيد".

(١٤٧) يقول وائل عبد الفتاح، "والوراثة لم تكن تخص عائلته المهاجرة من النوبة" بل التراكم الثقافى الذى يؤدى إلى المقاومة للعناصر الموروثة. [وائل عبد الفتاح، "لعبة المرايا فى الضواحى"، صوت الأمة، القاهرة، ٦ يناير ٢٠٠٣] . أما بالنسبة إلى ناصر كامل فـ"المعرفة والثقافة إذا كانت الفعل الأول لمقاومة "قانون الوراثة" ، [ناصر كامل، "تواطؤ الوعى والمصادفات"، أخبار الأدب، القاهرة ٧ أبريل ٢٠٠٢] . وأخيرا تعتبر مقالة " وجهات نظر" أن "قانون الوراثة" لم يخلف آثارا مهمة فى رواية ياسر عبد اللطيف (الأولى): إن هى إلا فساد الأسنان وانحسار النظر وبعض الملامح الفيزيقية والنفسية المنحدرة إلى الراوى من "الجيتو النوبى" كما يسميه". [وجهات نظر، "فى الرواية المصرية الجديدة"، القاهرة، أغسطس ٢٠٠٢] .

(١٤٨) ناصر كامل، "تواطؤ الوعى والمصادفات"، أخبار الأدب، ٢٠٠٢/٤/٧.

(١٤٩) حوار مع حسن عبد الموجود، "ياسر عبد اللطيف فى قانون الوراثة: أرصد صدمة جيل الثمانينيات من حرب الخليج!"، أخبار الأدب، ٢٠٠٢/٣/٣.

(١٥٠) المصدر نفسه.

المراجع

١ - الأعمال الأدبية (المصادر)

إبراهيم أصلان، "عصافير النيل"، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٩.

حمدى أبو جليل، "لصوص متقاعدون"، دار ميريت، القاهرة، ٢٠٠٢ .

مى التلمسانى، "هليوبوليس"، دار شرقيات، القاهرة، ٢٠٠٠.

نجيب محفوظ، "زقاق المدق"، دار القلم، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧٢.

ياسر عبد اللطيف، "قانون الوراثة" دار ميريت، القاهرة، ٢٠٠٢.

يوسف إدريس، "النداهة"، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٩.

٢ - مراجع عامة باللغة العربية

إبراهيم أصلان، "مالك الحزين"، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٢، الطبعة الأولى، ١٩٨٣ نُشرت مؤخرا فى الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

إبراهيم رمانى، "المدينة فى الشعر العربى، الجزائر نموذجًا، ١٩٢٥-١٩٦٢"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧.

جابر عصفور، "زمن الرواية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩.

جمال حمدان، "القاهرة"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦.

حسين حمودة، "الرواية والمدينة: نماذج من كتاب الستينيات في مصر"، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠.

محمد حسنين هيكل، "خريف الغضب: قصة بداية ونهاية عصر أنور السادات"، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ١٩٨٥، الطبعة التاسعة.

باللغتين الفرنسية والإنجليزية

ARNAUD, Jean-Luc, Le Caire: mise en place d'une ville moderne, 1867-1907, Arles, Actes Sud, 1998, 444p.

BENJAMIN, Walter, " Paris, capitale du XIXe siècle", in Poésie et révolution, traduction de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Denoël, 1971, p.123-138.

BERMAN, Marshall, All that is solid melts into air: the experience of modernity, New-York, Penguin Books, 1988, 383 p.

BOURDIEU, Pierre, Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire, Paris, Seuil, 1998,

Bulletin d'informations architecturales, Paris, Institut Français d'architecture, IFA, supplément au n°89, novembre 1984.

CALVINO, Italo, Les villes invisibles, Paris, Seuil, 1974, 189 p.

CHALINE, Claude, Les villes du monde arabe, Paris, Armand Colin, 2ème éd., 1996, 192p.

FESTA-MC-CORMICK, Diana, The City as Catalyst, a study of ten novels, Rutherford [NJ], Fairleigh Dickinson University Press, 1979, 213 p.

FLORIN, Bénédicte, "Le Caire: l'insertion socio-spatiale des citadins à travers l'étude de la mobilité résidentielle.", Mémoire de DEA de géographie, sous la direction de J.CHAMPAUD, Paris I, Institut de géographie-Paris X-Nanterre, 1991-1992.

HEYKAL, Mohamed, L'automne de la colère, L'assassinat de Sadate, traduit de l'anglais par Lotfallah Soliman avec J.Mariani et Cl.Yelnick, Paris, Ramsay, Collection l'épreuve des Faits, 1983.

JACQUEMOND, Richard, Le champ littéraire égyptien depuis 1967, thèse de doctorat, sous la direction de Claude-France AUDEBERT, Aix-Marseille I, 1999.

LOWY, Michaël, " Walter Benjamin critique du progrès: à la recherche de l'expérience perdue.", Walter Benjamin et Paris, Colloque international 27-29 juin 1983, édité par Heinz Wisman, Paris, le Cerf, 1986, p.629-639.

RAYMOND, André, Le Caire, Paris, Fayard, 1993, 428 p.

SANSOT, Pierre, Poétique de la ville, Paris, Méridiens Klincksiek, 1994, 420 p.

WILLIAMS, Raymond, The Country and the City, New-York, Oxford University Press, 1973, 344p.

٣ - دراسات فى علم تخطيط المدن عن القاهرة

BARGE, Célam, "La mobilité quotidienne: une manière d'appréhender la ville", Lettre d'information de l'OUCC n° 47, décembre 1997, p.16-28.

BENSMAiA, Réda, " Villes d'écrivains" , Peuples méditerranéens n°78, 1997, p.157-167.

CHARMES, Jacques, L'évolution des structures de l'emploi dans le centre du Caire« (1986 - 1967), Egypte/Monde arabe n°1, 1990, p.125-152.

DEBOULET, Agnès, Etat, squatters et maîtrise de l'espace au Caire« , Egypte/ Monde arabe n°1, 1990, p.79-96.

DENIS, Eric, " La mise en scène des °Ashswaiyyat, premier acte: Imbâba, décembre 1992" , Egypte/Monde arabe n°20, 1994, p.117-132.

DEPAULE, Jean-Charles, " Le Caire: emplois du temps, emplois de l'espace" , Maghreb-Machrek n°127, 1990, p.122-133.

Des territoires en formation. Jeunesse et urbanisation du Caire« , Egypte/ Monde arabe n°1, 1990, p.153-161.

"Compte rendu de mission", Lettre d'information électronique de l'OUCC n°2, [en ligne], janvier 2002, p.10-16. Disponible sur: http://www.cedej.org.eg

"L'impact du réseau du métro du Caire", Lettre d'information électronique de l'OUCC n°4, [en ligne], avril 2003, p.6. Disponible sur: http://www.cedej.org.eg

GUILLET, Marianne, "A paraître: "Maadi, 1902-1962, histoire sociale d'un quartier du Caire", Lettre d'information de l'OUCC n°36, avril 1994, p.42-43.

HASSAN, Fayza, "Quartiers oubliés, étude sociale d'un lieu de mémoire", Lettre d'information électronique de l'OUCC n°4, [en ligne], avril 2003, p.13-15, Disponible sur: http://www.cedej.org.eg

IRETON, François, " Du limon au béton, l'urbanisation spontanée à Bulaq al-Dakrur" , Bulletin du CEDEJ n°24, 1988, p.121-150.

" L'immigration dans cinq grandes villes d'Egypte au XX siècle" , Egypte/Monde arabe n°32, 1997, p.43-71.

JACQUEMOND, Richard, "Le Caire tel que je ne l'ai pas lu dans les romans", Lettre d'information de l'OUCC n°50, janvier 2000, p.45-47.

KERBOEUF, Anne-Claire, "La restauration du centre-ville du Caire: enjeux sociaux et historiques d'un projet urbain", Lettre d'information électronique de l'OUCC n°4, [en ligne], avril 2003, p.8-12. Disponible sur: http://www.cedej.org.eg

LABIB, Albert, BATTAIN, Tiziana, »Le Caire-mégalopole perçue par ses habitants« , Egypte/Monde arabe n°5, 1991, p.19-40.

AL-KADI, Galila, " La division sociale de l'espace au Caire" , Maghreb-Machrek n°110, 1985, p.35-55.

Nouvelles tendances de l'urbanisation en Egypte : ruptures ou continuité ?« , Egypte/Monde arabe n°1, 1990, p.25-45.

KOULOUGHLI, Djamel-Eddine, " Sur quelques approches de la réalité sociolin-

guistique arabe" , Egypte/Monde arabe n°27-28, 1996, p.287-299.

MADOEUF, Anna, " Cohérence et cohésion d'un espace. Une présentation de la ville ancienne du Caire« , Egypte/Monde arabe n°22, 1995, p.97-122.

" Images de la ville ancienne du Caire dans la littérature égyptienne contemporaine" , Supplément à la lettre d'information de l'OUCC n°43, 1996, 34p.

"Résumé de thèse: Images et pratiques de la ville ancienne du Caire: les sens de la ville", Lettre d'information de l'OUCC n°47, décembre 1997, p.6-15.

PANERAI, Philippe, NOWEIR, Sawsan, »Du rural à l'urbain« , Egypte/Monde arabe n°1, 1990, p.97-124.

PUIG, Nicolas, "L'avenue Muhammad °Alî au Caire: musiciens professionnels et centralité d'un lieu", Lettre d'information électronique de l'OUCC n°4, [en ligne], avril 2003, p.17-21. Disponible sur: http://www.cedej.org.eg

RAGIH, Abû Zayd, "Habitat et société urbaine dans l'Egypte contemporaine", Lettre d'information de l'OUCC n°43, janvier 1996, p.16-25.

"L'aménagement urbain en Egypte à la fin du XXè siècle. Panorama en 3 actes", Lettre d'information de l'OUCC n°50, janvier 2000, p.48-54.

SEJOURNE, Marion, "Actualité d'une croissance métropolitaine qui ne fléchit pas", Lettre d'information électronique de l'OUCC n°3 [en ligne], Octobre 2002, p.2-9, Disponible sur: http://www.cedej.org.eg

VOLAIT, Mercedes, "La ville nouvelle d'Héliopolis à travers ses archives locales", Lettre d'information électronique de l'OUCC n°4, [en ligne], avril 2003, p.35-38, Disponible sur: http://www.cedej.org.eg

WAGIH, Ahmad, »Ecarts des conditions socio-économiques entre la périphérie et le centre du Caire« , Egypte/Monde arabe n°22, 1995, p. 143-155.

WORINGEN, Frank, "Dans le quartier du centre-ville", Lettre d'information électronique de l'OUCC n°4, [en ligne], avril 2003, p.16, Disponible sur: http://www.cedej.org.eg

٤ – عن نجيب محفوظ وزقاق المدق

باللغة العربية

فاطمة الزهراء، "الرمزية فى أدب نجيب محفوظ"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١.

محمود أمين العالم، من "عبث الأقدار" إلى "السراب"، فى "نجيب محفوظ، إبداع نصف قرن"، غالى شكرى، دار شروق، بيروت القاهرة، ١٩٨٩.

باللغتين الإنجليزية والفرنسية

DEEB, Marius, "Najib Mahfuz's Midaq Alley: a socio-cultural analysis", in Critical Perspectives on Naguib Mahfouz, Washington, Three Continents Press, 1991, p.27-36.

KILPATRICK, Hilary, The Modern Egyptian Novel: a Study in Social Criticism, Londres, Ithaca Press, 1974, 254 p.

MEHREZ, Samia, " Re-writing the city: the case of Khitat al-Ghitani" , in Egyptian Writers between History and fiction. Essays on Naguib Mahfouz, Sonallah Ibrahim and Gamal al-Ghitani, Le Caire, AUC Press, 1994, p.59-77.

SAKKUT, Hamdi, The Egyptian Novel and its main trends from 1913 to 1952, Le Caire, AUC Press, 1971, 165 p.

SOMEKH, Sasson, The Changing Rhythm, Leiden, E.J. Brill, 1973, 241 p.

al-TAWATI, Mustafa, " Place in three novels by Mahfouz " in Critical perspectives on Naguib Mahfouz, Washington, Three Continents Press, 1991.

٥ – عن يوسف إدريس والنداهة

باللغة العربية

اعتدال عثمان، "يوسف إدريس: ١٩٢٧–١٩٩١"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١.

سمير الصايغ، "حوار"، مواقف، سبتمبر ١٩٧٠، ص ٥١–٦٦.

طه حسين، حسين فوزى، لويس عوض وآخرون، "يوسف إدريس بقلم هؤلاء"، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٦.

عبد الحميد القط، "يوسف إدريس والفن القصصى"، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠.

عبد الرحمن أبو عوف، "دلالات الرؤية فى العالم القصصى ليوسف إدريس"، المجلة سبتمبر ١٩٧٠.

"يوسف إدريس وعالمه فى القصة القصيرة والرواية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤.

غالى شكرى، "أزمة الجنس فى القصة العربية"، بيروت، ١٩٦٢، ص٢٣١–٢٥٥.

"حوار"، نوفمبر–ديسمبر ١٩٦٥، ص٤٠–٥٣.

لويس عوض، "يوسف إدريس وفن الدراما"، الكاتب، أبريل ١٩٦١، ص٨٥–٩٦.

باللغة الإنجليزية

ALLEN, Roger, ed., Critical perspectives on Yusuf Idris, Washington, D.C., Three Continents Press, 1994, 180 p.

" The artistry of Yusuf Idris« , World Literature Today, 55, n°1, 1981, p. 43-47.

EL-BANNA MUSTAFA EZZ EL-DIN, Hassan, Language Levels in Yusif Idris's writings, Thesis, AUC, Le Caire, 1982.

COBHAM, Catherine, »Sex and society in Yusuf Idris : Qa' al-Madina« , Journal of Arabic Literature, Volume 6, 1975, p.78-88.

COHEN-MOR, Dalya, Yusuf Idris Changing Visions, Potomac MD USA, Sheba Press, 1992, 188 p.

EL-ENANY, Rasheed, »The western encounter in the works of Yusuf Idris« , Research in African Literatures Volume 28, n°3, automne 1997, pp. 33-55.

KURPERSHOEK, P.M, The short Stories of Yusuf Idris, a modern Egyptian Author, Leiden E.J Brill, 1981, 222 p.

MIKHAIL, Mona, Studies in the short fiction of Mahfouz and Idris, New-York, New York University Press, 1992, 168 p.

Images of Arab Women, Washington, D.C, Three Continents, 1979, pp. 77-111.

SOMEKH, Sasson, Language and theme in the short stories of Yusuf Idris Journal of Arabic Literature Volume 6, 1975, p. 89-100.

٦ – عن إبراهيم أصلان، مالك الحزين وعصافير النيل

أحمد محمد عطية، "مالك الحزين الجديد: لماذا يلتزم الصمت؟!"، صوت العرب، ١٠ أكتوبر ١٩٨٦.

إدوار الخراط، "إبراهيم أصلان وقناع الرفض"، جاليرى ٦٨، القاهرة، فبراير ١٩٧١ ، أيضا فى "الحساسية الجديدة: مقالات فى الظاهرة القصصية"، بيروت، دار الآداب، نُشر أولا سنة ١٩٩٣.

أمجد ناصر، "مالك الحزين لإبراهيم أصلان"، الطليعة، قبرص، ١٤ ديسمبر ١٩٨٣.

إيمـان حـمـيدان يونس، "إبراهيم أصـلان عن عـصـافـير النيل: شـخـصـيـتى بدون تجارب غنية لا تستطيع أن تعيش"، السفير، بيروت، ١٢ مارس ١٩٩٩.

بسام حجار، ""عصافير النيل" تحفة إبراهيم أصلان، ضربات متقنة.. موجعة"، الاتحاد الثقافى، ١٨ مارس ١٩٩٩.

بلال فـضل، "حدوتة مصـرية، عصـافيـر النيـل"، النقاد ٣٠، بيروت، ٦ تشرين الثانى ٢٠٠٠.

جـمـال الغيطانى، "مـالك الحـزين فى بولونيا الإيطاليـة، هيلارى كيلبـاتريك تقـرأ إبراهيم أصلان"، الأخبار، القاهرة، ٢٤ أغسطس ١٩٨٨.

جورج دورليان، "عصافير النيل لإبراهيم أصلان، الماضى امرأة واللحظة غياب"، السفير، بيروت، ١٣ أغسطس ١٩٩٩.

حسن حـمـاد، "مـالك الحزين: دراســة بنيـوية تكوينيــة"، كـتـاب إيقـاعات النقـد، يناير ١٩٩٤.

حـسن داوود، "عـصـافـيـر النيل لا تظهـر إلا مـرة واحـدة"، الحـيـاة، لنـدن، ١٨ فبراير ١٩٩٩.

حسين عيـد، "قراءة فى روايـة مالك الحـزين"، إبـدا ع رقم ١١، القاهرة، نوفمبر ١٩٨٣، ص١٠٢-١٠٥.

حمدى أبو جليل، "هرم مقلوب يتطلع إلى شروق الشمس وتجدد الحياة"، الاتحاد، أبو ظبى، ١١ يوليو ٢٠٠٠.

"فن مدهش يصافح الحياة العادية"، الاتحاد الثقافى، أبو ظبى، ٨ نوفمبر ١٩٩٩.

خليل كلفت، "إبراهيم أصـلان فى مـرحلتـه الجـديدة"، جـاليرى ١٩٦٨، القـاهرة، فبراير ١٩٧١.

دينا حشمت، "مالك الحزين لإبراهيم أصلان (مواليد ١٩٣٥)، الهامشية فى المدينة"، رسالة ماجيستير تحت إشراف عبدالله شيخ موسى ولودفيك كالوس، جامعة السوربون، (باريس ٤)، ١٩٩٨.

سامى خشبة، "مالك الحزين وإمبابة، مع التجربة وبعدها"، إبداع، القاهرة، فبراير ١٩٨٦.

سامى كريم، "عصافير النيل لإبراهيم أصلان: نقاش أدبى"، الحياة، لندن، ١٦ نوفمبر ١٩٩٩.

سليمان زين الدين، "ريفيون على هامش المدينة"، النهار، بيروت، ٢٦ مارس ١٩٩٩.

شاكر عبد الحميد، "مالك الحزين: الحركة وعبور الحواجز. دراسة طوبولوجية"، القاهرة، ١٥ يوليو ١٩٨٨، ص ١٠-١٦.

صبرى حافظ، "مالك الحزين، الحداثة والتجسيد المكانى للرؤية الرواية"، فصول رقم ٤، القاهرة، يوليو-أغسطس - سبتمبر ١٩٨٤، ص١٥٩-١٧٩.

عبد الحميد إبراهيم، "مالك الحزين وحلم ليلة شتاء"، مجلة الأقلام، بغداد، أغسطس ١٩٨٧، ص٤-١١.

عبد الحميد البرنس، "إبراهيم أصلان: شهادة روائية وندوة حول عصافير النيل"، الحياة، لندن، ٢ يوليو ٢٠٠٠.

عبد العزيز موافى، "مالك الحزين بين المكان، اللغة، الحلم المفقود" إبداع رقم ١١، القاهرة، نوفمبر ١٩٨٤، ص ٣٠-٣٩.

عبده وازن، "عصافير النيل، رواية إبراهيم أصلان الجديدة، اختفاء الجدة ذريعة سردية للبحث عن الماضى"، الحياة، لندن، ٢٢ يناير ١٩٩٩.

عزت القمحاوى، "إبراهيم أصلان، مالك... السعيد"، أخبار الأدب رقم ١٦٧، القاهرة، ٢٢ سبتمبر ١٩٩٦.

حديث: "إبراهيم أصلان: لا أكتب عالمي.. بل أكتب به"، أخبار الأدب، رقم ١٩٠، القاهرة، ٢ مارس ١٩٩٧.

على الحبيب الفريوى، "عصافير النيل"، الناشرون رقم ١، بيروت، شتاء ١٩٩٩.

على الراعى، "فى رواية إبراهيم أصلان: حزين .. حزين مالك الحزين"، مجلة المصور، القاهرة، ٢٠ يوليو ١٩٨٤.

عماد الغزالى، "أطياف تنبعث من ذاكرة لاقطة"، الوفد، القاهرة، ٩ مارس ١٩٩٩.

غالب هلسا، "قصص إبراهيم أصلان"، جاليرى ٦٨، القاهرة، فبراير ١٩٧١.

فاروق عبد القادر، "إبراهيم أصلان فى عصافير النيل: العودة إلى الأرض الأليفة"، المصور، القاهرة، ١٥ يناير ١٩٩٩.

فريدة النقاش، "مالك الحزين: يوسف النجار خلع جلباب أبيه" الأهالى، القاهرة، ٢٨ سبتمبر ١٩٨٣.

"عصافير النيل"، الأهالى، القاهرة، ١٢ أبريل ٢٠٠٠.

فريدة مرعى، "أنا من إمبابة... إذا فأنا موجود. إطلالة على عالم إبراهيم أصلان"، الهلال، القاهرة، يونيو ١٩٨٧، ص ١١٧-١٢١.

فيصل دراج، "جديد الرواية بين إبراهيم أصلان وإبراهيم عبد المجيد"، الحرية، ٣٠ أكتوبر ١٩٨٣.

مارى القصيفى، "عصافير النيل إبراهيم أصلان، رواية التفاصيل والرغبات"، ملحق النهار، بيروت، سبتمبر ١٩٩٩.

محمد الشاذلى، "حوار"، الوسط، لندن، ١٥ مارس ١٩٩٩.

محمد عطية غنيم، "حوار"، جريدة العربى، القاهرة، ١٩ فبراير ١٩٩٩.

محمد كشيك، "ملامح الرؤية الإبداعية فى روايات مالك الحزين"، القاهرة رقم ٨٨، القاهرة، ١٥ أكتوبر ١٩٨٨، ص ٢٤-٢٧.

محمد مجدى، "الغرباء والمهمشون لا يعودون"، القدس العربى، لندن، ١٥ يناير ١٩٩٩.

محمود حنفى قصاب، "مالك الحزين لإبراهيم أصلان: مثقف حائر بين شعبه وطموحاته"، مجلة أوراق، لندن، ١٩٨٤.

مراد عبد الرحمن مبروك، "توظيف الشكل الشعبى فى الرواية العربية المعاصرة فى مصر"، مجلة الفنون الشعبية، القاهرة، ٣٠-٣١ يناير- يونيو ١٩٩٠.

هناء فتحى، "حوار"، روز اليوسف، القاهرة، ٣٠ نوفمبر ١٩٩٨.

كما أعطى لنا الكاتب مقالات أخرى لم نتمكن من تدقيق مصادرها .

أ.ق، "عصافير النيل لإبراهيم أصلان، رواية تبحث عن الماضى... وتخاف منه"، الاتحاد، أبو ظبى، ١١ فبراير ١٩٩٩.

أمجد ريان، "سيرة عائلية لأربعة أجيال متعاقبة" .

حنان الشريف، "مالك الحزين: فقدان الحدث الرئيسى فى متاهات التفاصيل والجزئيات"، مجلة الهدف، الجزائر.

عبد المنعم تليمة، "إبراهيم أصلان كتابة توائم بين الجمالى والوطنى".

وائل عبد الفتاح، "عصافير النيل، حكايات عن زمن ينسحب".

"عصافير النيل، اختراق المعطيات الأدبية لصالح نص مشهدى صادم وجرىء"، الأسبوع العربى، ١٩ أبريل ١٩٩٩.

هناك مقالات أخرى لم نعثر عليها

إبراهيم فتحى، "مالك الحزين، الخروج من العمى العمومى"، العالم اليوم، القاهرة

شمس الدين موسى، "مالك الحزين"، آفاق عربية، بغداد، يونيو ١٩٨٤.

عبد الوهاب والى، "مالك الحزين رواية إبراهيم أصلان الجديدة، شخصية لا يألفها القارئ... لكنها صادقة وعفوية"، جريدة الشرق الأوسط، لندن، ٢ سبتمبر ١٩٨٣.

غالى شكرى، "السلام عليك يا مالك الحزين"، مجلة الوطن العربى، باريس، ٧ يونيو ١٩٨٥.

فاروق عبد القادر، "مالك الحزين يروى أحزانه"، جريدة الثورة، بغداد، ٦ ديسمبر ١٩٨٣.

فؤاد حجازى، "أصلان، عاشق مصر الحزين"، مجلة الموقف العربى، أكتوبر ١٩٨٤.

مدحت الجيار، "إبراهيم أصلان بين بحيرة المساء ومالك الحزين"، الوطن الكويتية، أغسطس ١٩٨٨.

باللغة الفرنسية

RACHID, Amina, "Ibrâhîm Aslân" , Dictionnaire Universel des Littératures, sous la direction de Béatrice Didier, Paris, PUF, TI, p.232-233.

TORBEY, Abbas, "Ibrâhîm Aslân ou l'Egypte des humbles" , Arabies, février 1995, p.70-72.

عن حمدى أبو جليل و" لصوص متقاعدون " باللغة العربية

أمجد ريان، "حمدى أبو جليل يكتب حيوات هامشية، لصوص متقاعدون: حكايات عالم سفلى" الحياة، لندن، ١٨ سبتمبر ٢٠٠٢.

حسن داوود، "التحايل على العيش بين العامية والفصحى"، المستقبل، ٢٥ مايو ٢٠٠٢، ص ٣.

سيد إسماعيل ضيف الله، "فضح الذات وتفجيرها وإقامة علاقة تجاور بين المتناقضات"، القدس العربى، لندن، ٧ سبتمبر ٢٠٠٢.

شعبان يوسف، "لصوص متقاعدون، حمدى أبو جليل ولعبة البدائل والافتراضات"، القاهرة، مجلة فصول رقم ٦٠، شتاء ٢٠٠٢.

محمد بدوى، "لصوص متقاعدون للمصرى حمدى أبو جليل، كتابة روائية مختلفة لموضوع تقليدى"، الحياة، لندن، ٢٦ مارس ٢٠٠٢.

محمود قرنى، حديث، "الروائى والقاص حمدى أبو جليل يحتفى بلصوصه المتقاعدين: المؤسسة الثقافية استوعبت المثقفين ولكن السؤال: ماذا صنعت بهم وماذا صنعوا بها؟"، القدس العربى، لندن، ٣ أبريل ٢٠٠٢.

منى طلبة، مداخلة فى أثناء مناقشة حول الرواية، فى مقر حزب التجمع، الزيتون، ٢٠ مايو ٢٠٠٢.

نفين النصيرى، "لصوص حمدى أبو جليل المتقاعدون: الخيال داخل مربع ورقة"، القاهرة، أخبار الأدب، ٢٠ أكتوبر ٢٠٠٢.

يوسف بزى، "الناس هم هكذا وليسوا كما فى الكتب"، المستقبل، ١٦ يونيو ٢٠٠٢، ص١٧.

وهناك مقالة لم نتمكن من تدقيق مصدرها:

إبراهيم فتحى، "نوازع طبيعية ملطخة بالطين، عن رواية حمدى أبو جليل، القاهرة

باللغة الإنجليزية

RAKHA, Youssef, "Tales from building 36", Al-Ahram Weekly, Le Caire, 11-17 avril 2002.

عن مى التلمسانى و"هليوبوليس"

باللغة العربية

أحمد دحبور، "مى التلمسانى فى هليوبوليس: رواية المكان"، الحياة الجديدة، ٢١ نوفمبر ٢٠٠١.

بهاء طاهر، "تواصل الأجيال فى الأدب المصرى الحديث، مى التلمسانى كنموذج"، نزوة، يناير ٢٠٠٢.

رجاء نعمة، هليوبوليس حيث الأشياء تشهد على الناس والأحداث"، الحياة ٢١ فبراير ٢٠٠١، ، لندن.

صبرى حافظ، "هليوبوليس مرثية عالم ينهار والحنين إلى مخزون الذاكرة"، العرب أونلاين، ١ أبريل ٢٠٠٢.

صلاح فضل، "الكاتبة المصرية مى التلمسانى فى هليوبوليس: رواية توظف حداثة السرد لمصلحة البعد... الأنثوى"، الحياة، لندن، ١٨ مارس ٢٠٠١.

نفين النصيرى، "مكانية التاريخ فى السرد، القاهرة أو البحث عن المكان المفقود"، دراسة مقارنة بين "قطعة من أوروبا" لرضوى عاشور، و"خرائط الموج" لسهام بيومى، و"هليوبوليس" لمى التلمسانى"، مداخلة فى المؤتمر حول الرواية والمدينة الذى عُقد فى القاهرة من ١٨ إلى ٢٢ أكتوبر ٢٠٠٣.

باللغة الفرنسية

KANTCHEFF, Christophe, interview avec, "Bousculer les normes", Politis, Paris, 23 janvier 2003, p.10-11.

SEBBAR, Leïla, "Héliopolis, May Telmissany", Magazine littéraire, Paris, mai 2003.

WURTZ, Laurence, interview avec, "May Telmissany, entre neige et soleil", Pote à pote, n°79, avril 2003.

عن ياسر عبد اللطيف و" قانون الوراثة "

إبراهيم فتحى، "رواية نوبية تنجو من لعنة الطيب صالح"، جريدة القاهرة، القاهرة، ٢٤ سبتمبر ٢٠٠٢.

إبراهيم فرغلى، "الوعى بقانون الوراثة!"، الأهرام، القاهرة، ٢٦ نوفمبر ٢٠٠٢.

حسن عبد الموجود، حديث، "ياسر عبد اللطيف فى قانون الوراثة: أرصد صدمة جيل الثمانينيات من حرب الخليج!"، أخبار الأدب، القاهرة، ٣ مارس ٢٠٠٣.

عبده وازن، "ياسر عبد اللطيف: لست شاعرا"، الشروق رقم ٥٨٤، الكويت، ١٦-٢٢ يونيو ٢٠٠٣، ص ٦٦.

علاء الديب، "قانون الوراثة"، جريدة القاهرة، القاهرة، ٢٤ أبريل ٢٠٠٢.

ماری تریز عبد المسیح، "کتابات الیوم: تساؤلات حول الأجوبة الملتبسة"، مجلة المدى، بیروت، یولیو ٢٠٠٢.

محمد بدوی، "الأدب المصری الشاب متمردا علی نتاج الستینیات"، الحیاة، لندن، ٢٦ أبریل ٢٠٠٢.

ناصر کامل، "تواطؤ الوعی والمصادفات"، أخبار الأدب، القاهرة، ٧ أبریل ٢٠٠٢.

وائل عبد الفتاح، "لعبة المرایا فی الضواحی"، صوت الأمة، القاهرة ، ٦ ینایر ٢٠٠٣.

وهناك مقالتان حصلت علیهما خالیتان من اسم الکاتب:

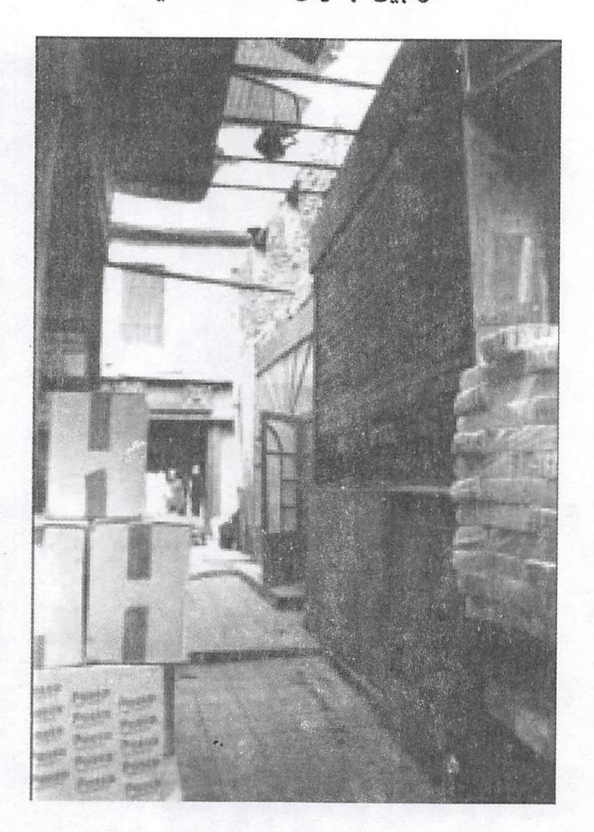
"فی الروایة المصریة الجدیدة"، وجهات نظر، القاهرة، أغسطس ٢٠٠٢.

"یاسر عبد اللطیف فی میراث العائلة [!!!]، الأهرام، القاهرة، ١ ینایر ٢٠٠٢.

ملحق الصور

صور[1]

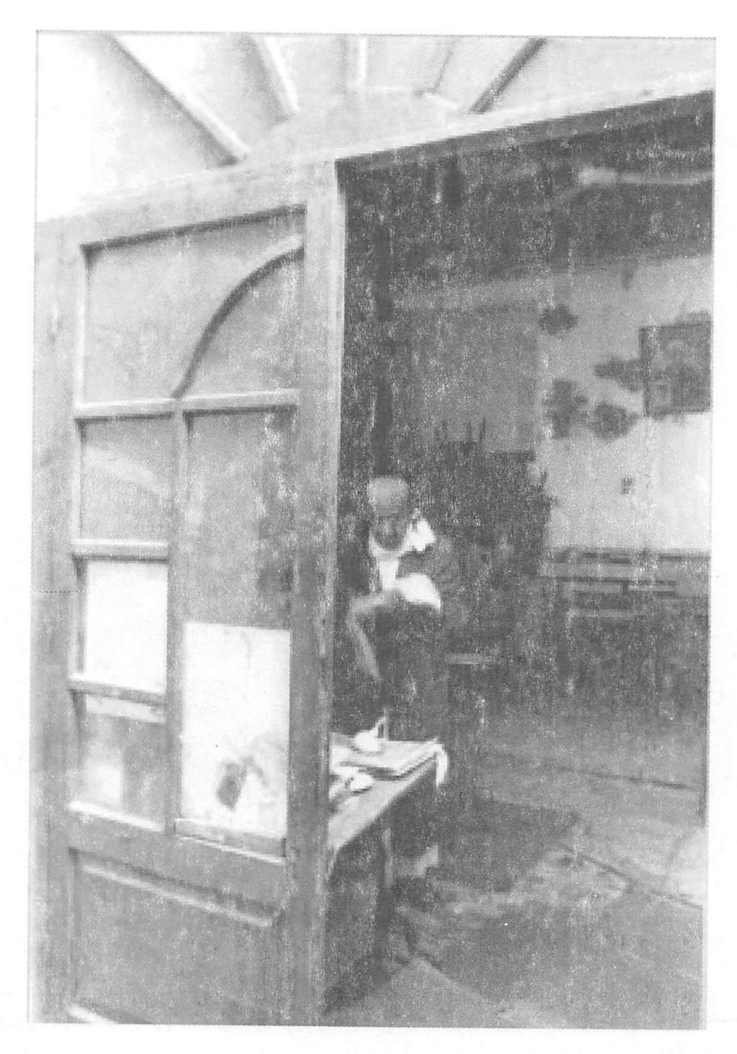
(...) والتف زقاق المدق فى غلالة سمراء من شفق الغروب، زاد من سمرتها عمقا أنه منحصر بين جدران ثلاثة كالمصيدة[2].



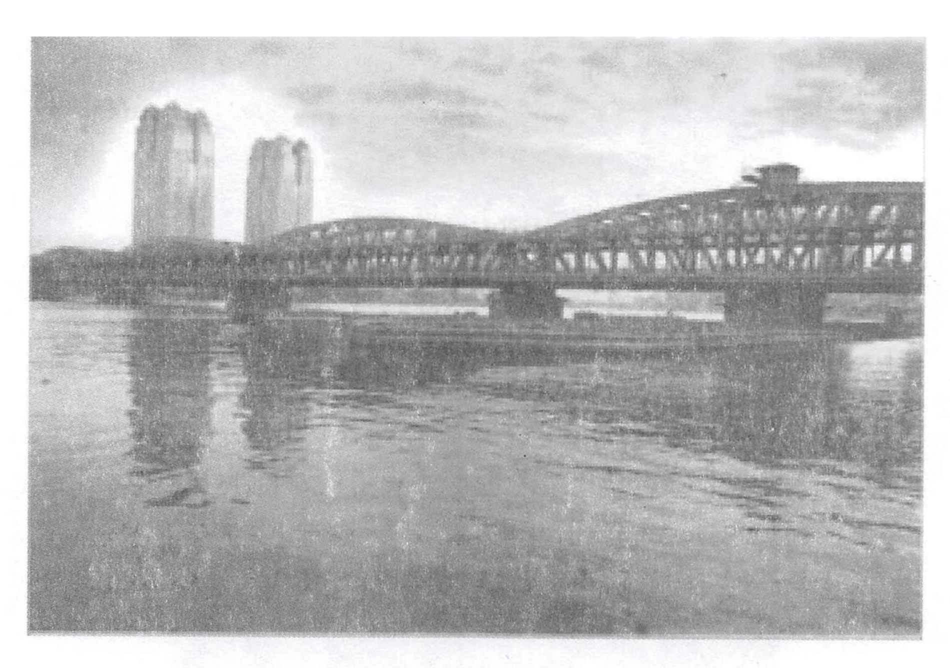
زقاق المدق. ديسمبر ٢٠٠٣

(١) كل الصور المرفقة هنا هى لإيهاب عبد اللطيف ، وهو مصور فوتوغرافى ومخرج أفلام تسجيلية وُلد سنة ١٩٦٦ . عُرضت أعماله الفوتوغرافية فى إطار عدة معارض، من ضمنها معرض عقد فى براغ سنة ٢٠٠١ تحت عنوان: "أوتوبورتريه. أنا فى مرآة الآخرين". وكل حقوق الطبع والنسخ محفوظة للمصور .

(٢) نجيب محفوظ، "زقاق المدق"، دار القلم، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧٢، ص٥.



مقهى زقاق المدق لم يتغير تقريبا منذ عام ١٩٠٤.



إمبابة. الكوبرى القديم فوق النيل ووراءه البرجان اللذان ُبنيا منذ عدة سنوات. ديسمبر ٢٠٠٣.

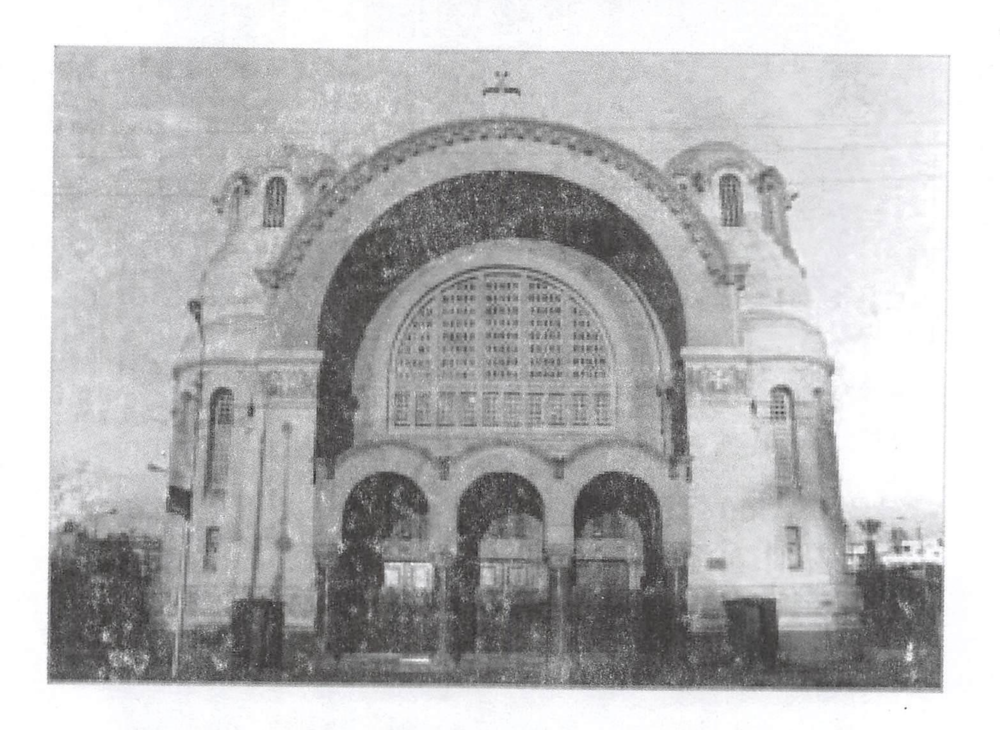
إمبابة. شجيرات الخروع. ديسمبر ٢٠٠٣



وتدارى اخضرار وجهها الغريب فى طرحتها الحريرية السوداء. إذا داهمها الليل تحتمى بالماء. تنام جالسة بجرمها الصغير تحت شجيرات الخروع بأوراقها العريضة المائلة على حافة النهر الساكن (٣) .

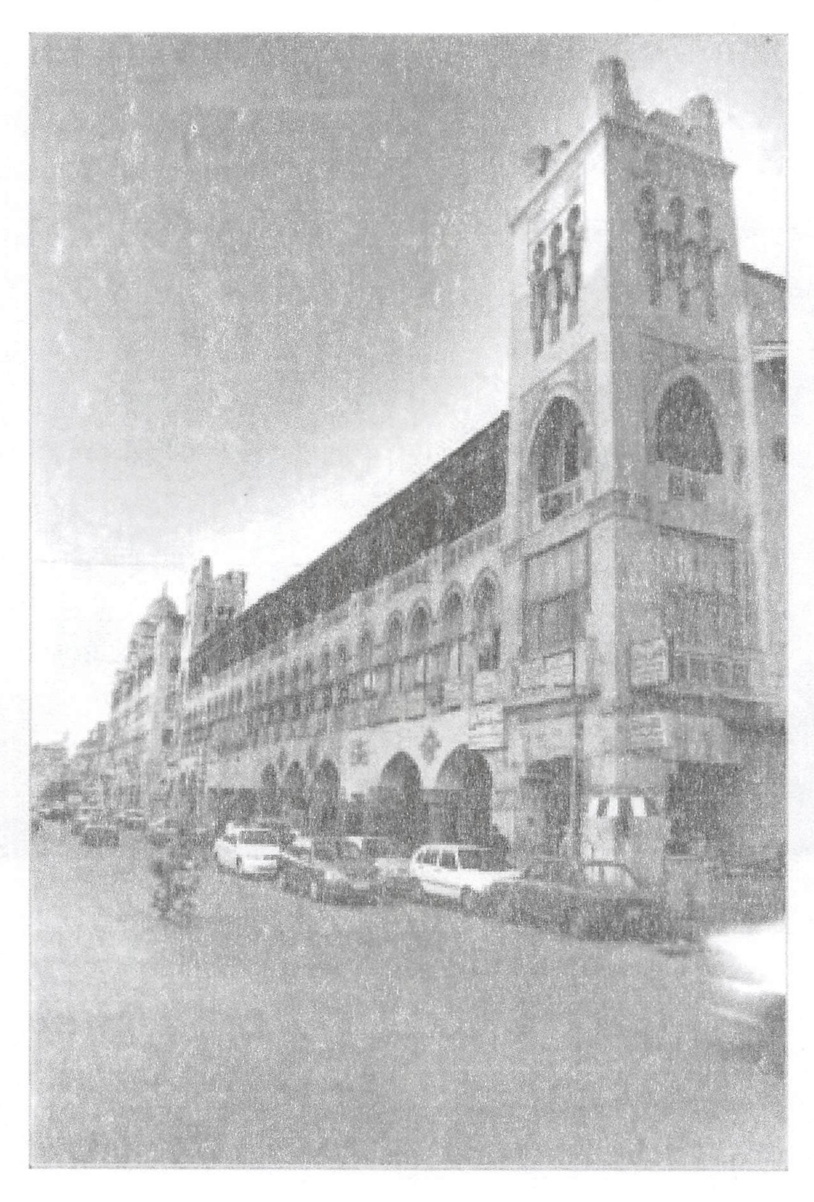
(٣) إبراهيم أصلان، "عصافير النيل"، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٩، ص ٢٠٠.

هليوبوليس، البازيليك، ديسمبر ٢٠٠٣



البازيليك التى كنا نطلق عليها: "الكنيسة التخينة"(٤).

(٤) مى التلمسانى، "هليوبوليس"، دار شرقيات، القاهرة، ٢٠٠٠، ص١٣٥.

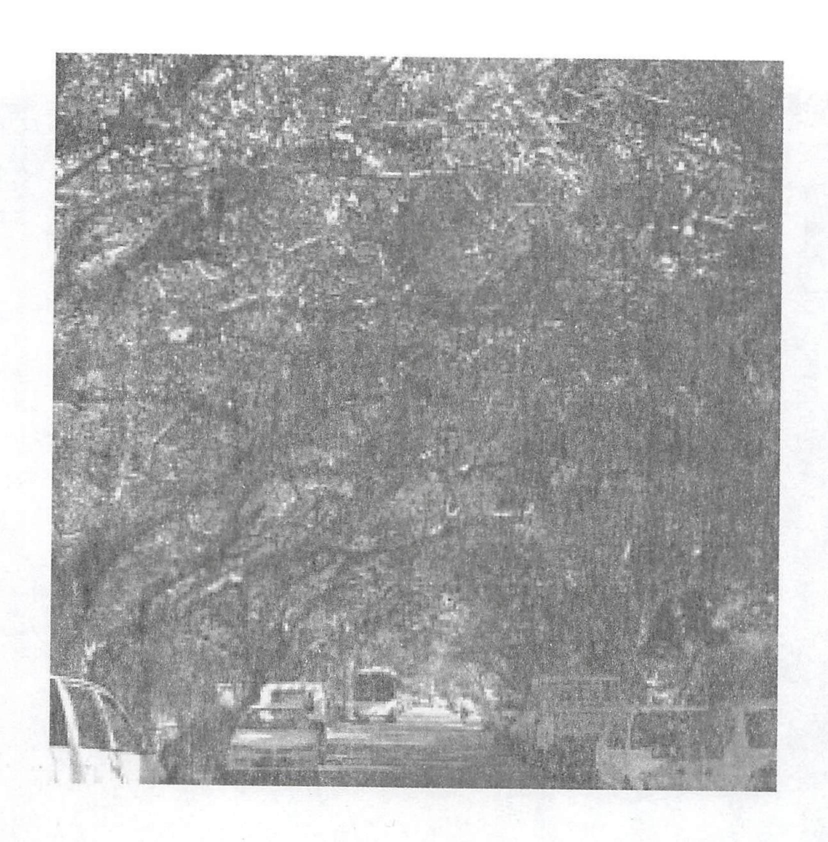


مصر الجديدة. الممرات والبواكى فى حى الكربة. ديسمبر ٢٠٠٣.



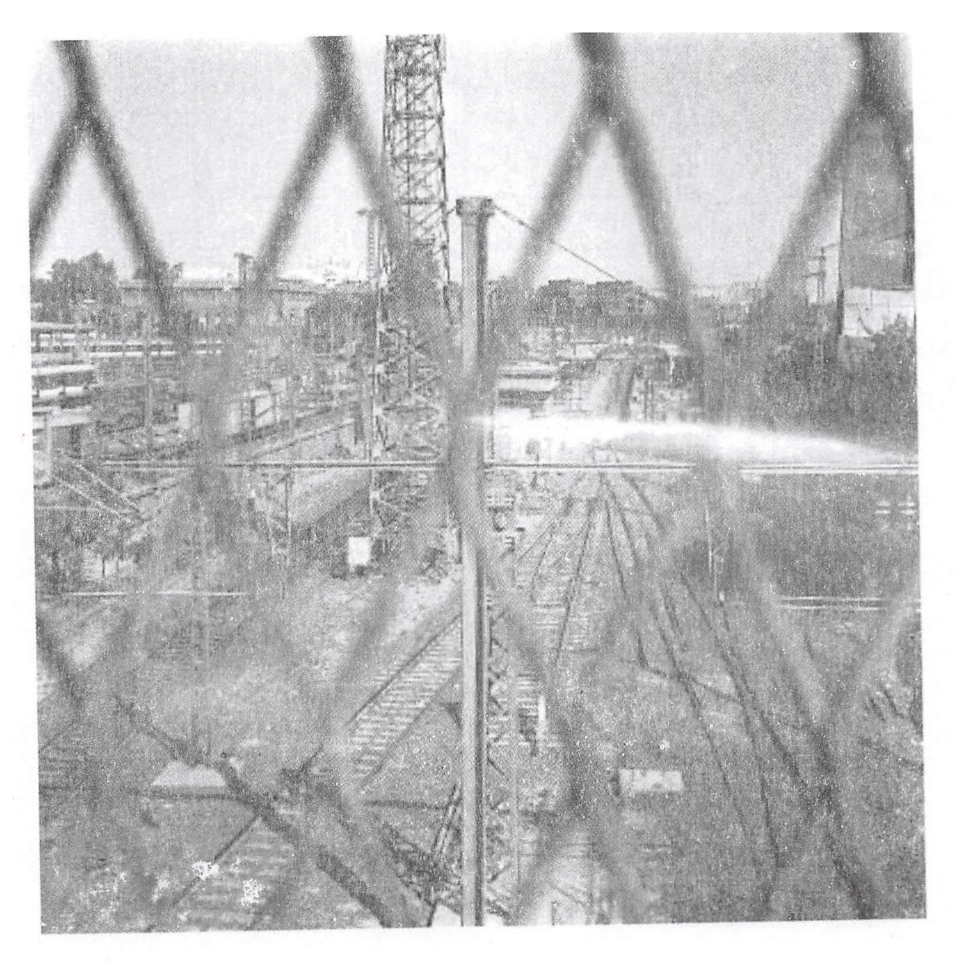
(...) يوجد شارع ضيق، أليق به أن يكون حارة، لكنه سُمِّي شارعا لأن بداخله عطفة صغيرة تحمل اسمه تحت تصنيف حارة. والشارع الحارة، والحارة العطفة هو شارع البلاسقة(٥).

(٥) ياسر عبد اللطيف، "قانون الوراثة" دار ميريت، القاهرة، ٢٠٠٢، ص٢٧-٢٨.



كان الشارع غارقا فى ظلامه، والفوانيس الكابية تزيده غموضا وقد امتد أمامنا صامتا يحيطه جلال الدير ومعهد اللاهوت اللذان يؤطران جانبيه بأسوارهما المنيعة، وصفا أشجار السرو والكافور اللذان يوازيان الأسوار[٦].

(٦) ياسر عبد اللطيف، "قانون الوراثة" ، دار ميريت، القاهرة، ٢٠٠٢، (ص٧٤-٧٥).



وَحوش مخزن القطارات هو مساحة هائلة من الأرض تتقاطع فيها متاهات من قضبان السكك الحديدية، وحيث كُهِّنت العشرات من القطارات القديمة(٧) .

(٧) ياسر عبد اللطيف، "قانون الوراثة" ، دار ميريت، القاهرة، ٢٠٠٢، (ص٦١).

المؤلفة فى سطور:

دينا حشمت :

دينا حشمت صحفية ومترجمة فى جريدة "الأهرام إبدو" ، وترجمت العديد من النصوص الأدبية المصرية والعربية إلى اللغة الفرنسية فى إطار عملها الصحفى . نشرت العديد من المقالات باللغة العربية فى مجلة "أمكنة": فى الإسكندرية ، وباللغة الفرنسية فى مجلة " لا بينسى دى ميدى " فى مارسيليا . حصلت على رسالة الدكتوراه تحت عوان "تطور صورة مدينة القاهرة فى الأدب المصرى الحديث والمعاصر " (باريس ٣ ، جامعة السوربون الجديدة ، ٢٠٠٤) .

التصحيح اللغوى : محمود عبد الرازق

الإشــراف الفنى : حســــــن كــامــل